

BBC 音乐导读 34

施特劳斯 音诗

Strauss Tone Poems

Michael Kennedy 著

黄 家 宁 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press，U.K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

施特劳斯：音诗/（英）肯尼迪（Kennedy，M.）著；黄家宁译．—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第34册）
ISBN 7-80611-672-9

Ⅰ.施… Ⅱ.①肯… ②黄… Ⅲ.施特劳斯，I.（1825～1899）-音诗-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第26129号

BBC音乐导读34

施特劳斯：音诗

Michael Kennedy 著　黄家宁译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.875印张　79千字　1999年4月第1版
1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：8.50元
ISBN 7-80611-672-9/G·65



献给伯纳德·贝诺利尔



目　录

音诗的时代

如果我们撇开理查·施特劳斯早期创作的“交响幻想曲”《意大利》（Aus Italien），以及以“交响曲”命题的两首大型管弦乐作品《家庭交响曲》和《阿尔卑斯山交响曲》不谈，在 1886 ~ 1898 年（即在他 22 ~ 34 岁）这段时间里，他共创作了七首音诗。其中六首是全世界主要交响乐团经常演奏的名曲。这些音诗总谱宏伟，旋律令人难忘，直接效果显著，听众、演奏者和指挥者无不称道。如不演奏一首或几首这样的作品，就不能称为一场完美的管弦乐音乐会。不过，音诗问世之时，舆论哗然。就在人们普遍将音诗视为古典浪漫乐曲的今天，人们依然莫衷一是。有人将施特劳斯视为伟大的作曲家，有人则认为他的精神和审美观有缺陷，是一个善于左右听众情感的人（其实对大多数听众来说，被这样的一位大师所左右，实在是心甘情愿，再高兴不过了）。即使是反对施特劳斯的人也承认《唐璜》和《提尔的恶

作剧》是天才之作，但是他们依然不赞同《死与净化》、《查拉图斯特拉如是说》和《英雄的生涯》，动辄指责为陈词滥调之作。在这本研究音诗和“陈词滥调之作”的专著里，我从《意大利》开始谈起，也介绍《家庭交响曲》和《阿尔卑斯山交响曲》，后者在成为交响曲之前也是音诗（音诗〔德 Tondichtung，英 tone poem〕是施特劳斯本人自创的名词，与交响诗〔symphonic poem〕相比，他更喜欢音诗这个名称）。

交响诗的黄金时代由1850~1920年大约持续了七十年。简言之，交响诗是标题音乐最集中的表现形式，所谓标题音乐，就是叙述故事的音乐，或有意描述的音乐（当然，所有的音乐在某种程度上都是标题音乐）。音乐的拟声特性绝非十九世纪的发现，自有音乐以来就存在着音乐的拟声性。最早期的音乐试图描绘战争的场景，也试图模拟风暴和鸟儿的啼鸣。维瓦尔迪（Vivaldi）的《四季》（The Four Seasons）就是一系列音诗的组合。但是依然可将音诗这种形式说成是十九世纪的产物。有用单一乐器（譬如钢琴）演奏的交响诗，也有由室内乐团演奏的交响诗，交响诗这个词当然是指由交响乐团演奏的交响曲。浪漫主义希望沟通所有的艺术，特别是使音乐与文学相互影响，

交响诗恰恰与这一愿望完全吻合。于是，歌剧院的戏剧被引入了音乐厅。此外，随着新乐器的发明、发展与改进，交响乐团的组合也随之扩大了，乐团的表现能力得到扩大与加强，作曲家从中得到鼓舞，便努力去创造更复杂、更高级的音乐风格。音乐不仅能够惟妙惟肖地模仿自然界的声音，而且还能够描写男人和女人的性格、理想与情感。扩大标题音乐表现范围的两首作品是贝多芬（Beethoven）的《“田园”交响曲》（Pastoral Symphony，1808 年）和柏辽兹（Berlioz）的《幻想交响曲》（Symphonie fantastique，1831 年），但施特劳斯音诗的真正鼻祖是被人们正式称为“序曲”的更简洁的单乐章的作品：贝多芬的《爱格蒙特》（Egmont，1809 年），《科里奥兰》（Coriolan，1807 年）和《蕾奥诺拉序曲第三号》《Leonore No. 3，1806 年》，门德尔松（Mendelssohn）的《芬加尔洞窟》（Hebrides，1830 年）和《仲夏夜之梦》（A Midsummer Night's Dream，1826 年）。舒曼（Schumann）的协奏序曲就属于这一类。在其后的半个世纪里，埃尔加（Elgar）在《自由射手》（Froissart，1890 年）、《安乐乡》（Cockaigne，1901 年）和《在南方》（In the South，1904 年）中就仿效舒曼。不过，这种音乐体裁的主要创始人当

属李斯特（Liszt），1848～1861年，他在魏玛创作了两首标题交响曲——《浮士德》（Faust）和《但丁》（Dante），以及十二首单乐章交响诗（他自创的名词），其中有《前奏曲》（Les Préludes，1848年）、《马捷帕》（Mazeppa，1851年）、《理想》（Die Ideale，1857年）和《奥菲欧》（Orpheus，1854年）。与施特劳斯的作品相比，李斯特的作品叙事性不强，他使用“交响”（symphonic）这个名称，揭示了他的目的在于使单乐章结构的交响曲内在逻辑性与主题的发展紧密结合起来，不管它们的表面形式是多么松散的插段。李斯特在给早期交响诗配器的时候，得到了拉夫（Raff）的协助，拉夫后来创作了以大自然为主题的十一首交响曲，其中1875年创作的作品第七号是《在阿尔卑斯山》（In the Alps）。

波西米亚、俄国和法国的作曲家比德国的作曲家更热情地仿效李斯特。斯麦塔那（Smetana）在1857年访问魏玛后，创作了文学题材的交响诗，其中包括《理查三世》（Richard Ⅲ，1858年，莎士比亚）和《华伦斯坦的军营》（Wallenstein's Camp，1859年，席勒），他取得的最辉煌的成就是六部曲的套曲《我的祖国》（Má Vlast，1874～1879年）。他的同胞德沃夏克

(Dvořák)、菲比赫（Fibich)、亚纳杰克（Janáček)、诺瓦克（Novák)、费尔斯特（Foerster）和苏克（Suk）都创作出感人至深的经典作品。在俄国，巴拉基列夫（Balakirev）的《塔马拉》（Tamara，1867～1882年)、鲍罗廷（Borodin）的《在中亚细亚草原上》（In the Steppes of Central Asia，1880年）和格拉祖诺夫（Glazunov）的《斯金卡·拉辛》（Stenka Razin，1885年），都远远比不上柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》(Romeo and Juliet，1869年，1880年修订)、《里米尼的弗兰契斯卡》（Francesca da Rimini，1876年）和《哈姆雷特》（Hamlet，1888年)。柴科夫斯基的这三部作品，与他根据拜伦的《曼弗雷德》（Manfred，1885年）创作的大型标题交响曲一样，都以娴熟的音乐技巧处理了文学题材。法国音诗的主要创作者是圣－桑(Saint-Saëns)，他创作了《奥姆法尔的纺车》(Le rouet d'Omphale，1871年)、《死之舞》（Danse macabre，1874年）和《海克立斯的青春》（La jeunesse d'Hercule，1877年)；丹第（D'Indy）创作了《华伦斯坦》三部曲（Wallenstein，1874～1882年)；迪帕克(Duparc）创作了《勒诺雷》(Lénore，1875年)；弗朗克（Franck）创作了《风神》（Les Éolides，1876年）

和《可憎的猎人》（Le chasseur maudit，1882 年）；以及杜卡（Dukas）根据歌德作品创作的美妙的诙谐曲《魔法师的门徒》（L'apprentisorcier，1897 年）。德彪西（Debussy）的《牧神的午后》（L'après-midi d'un faune，1892～1894 年）没有叙事手法，完全是激发情感和感觉性的强烈乐句，但它仍是一首交响诗。从交响诗和诗意上说，没有哪一首曲子可以超过它。在二十世纪二十年代，雷斯皮基（Respighi）的作品《罗马之泉》（The Fountains of Rome）、《罗马之松》（The Pines of Rome）、《鸟》（The Birds）及《波提切利的三幅画》（Three Botticelli Pictures），使异国情调配器的音诗在意大利达到了登峰造极的境地。梅西昂（Messiaen）的《图伦加利拉》交响曲（Turangalîla，1946～1948 年）吸收了雷斯皮基式的音乐的感觉性，是一首大型的交响诗。

有人作出可靠的判断，英国的作曲家于 1892 年开始创作音诗，当年华莱士（Wallace）写了《比亚翠丝的逝去》（The Passing of Beatrice）。我们已经提过埃尔加的序曲，然而他对音诗的一大尝试是“交响乐研究式”的《法斯塔夫》（Falstaff，1913 年）。哈蒂（Harty）的《野鹅》（With the Wild Geese）和

《李尔的孩子们》（The Children of Lir）；巴克斯（Bax）的《廷塔基尔》（Tintagel）、《十一月的森林》（November Woods）和《凡德花园》（The Garden of Fand）；沃恩·威廉斯（Vaughan Williams）的《在沼泽地区》（In the Fen Country）；戴流斯（Delius）的《巴黎》（Paris）；班托克（Bantock）的《菲芬在集市上》（Fifine at the Fair）和布里奇（Bridge）的《夏季》（Summer）都是作曲家强大描绘能力得以发挥的交响诗。在某些情况下，他们或许是受到西贝柳斯（Sibelius）的一系列音乐作品的激励；西贝柳斯是芬兰人，他的音乐在英国和芬兰一样受到人们的倾慕。1920年以后日渐成熟的英国作曲家有沃尔顿（Walton）、布里顿（Britten）和蒂皮特（Tippett）。他们认为音诗过时了，虽说布里顿的歌剧《彼得·格莱姆》（Peter Grimes）中的《大海间奏曲》和蒂皮特的歌剧《仲夏的婚礼》（The Midsummer Marriage）中的《宗教仪式上的舞蹈》，实际上都是最卓越的交响诗。其后，伯特威斯尔（Harrison Birtwistle）、哈维（Jonathan Harvey）和霍洛韦（Robin Holloway）也谱写了交响诗。

在德国，继李斯特后尘的作曲家屈指可数，伟大的

音乐家瓦格纳（Wagner）、勃拉姆斯（Brahms）、布鲁克纳（Bruckner）和马勒（Mahler）均不在此列。在 1885 年，沃尔夫（Hugo Wolf）完成了他的《彭特西丽亚》（Penthesilea），此后，勋伯格（Schoenberg）在 1899 年谱写了（标题室内乐）《升华之夜》（Verklärte Nacht），并于 1902～1903 年写出了《佩利亚与梅丽桑》（Pelleas und Melisande）。稍逊一筹的作曲家里特（Alexander Ritter，1833～1896 年）与瓦格纳的侄女结为伉俪，他为李斯特工作，写了几首李斯特式的音诗。他是一名管弦乐团的小提琴手，在曼宁根时，他在朋友毕罗（Hans von Bülow）指挥的乐团演奏，此时他结识了年仅二十一岁的理查·施特劳斯，毕罗于 1885 年邀请施特劳斯担任他的助理指挥。施特劳斯是在恪守古典艺术传统的环境中长大成人的。他早期的作品沿袭了舒曼和门德尔松的风格。施特劳斯的父亲在 1847～1889 这段长达四十二年的时间里，任慕尼黑宫廷乐团首席法国号演奏员，他希望他的儿子跟他一样，厌恶瓦格纳的为人和作曲。施特劳斯去曼宁根时，对勃拉姆斯崇拜得五体投地。但是，里特改变了一切。他力促施特劳斯仿效柏辽兹、李斯特和瓦格纳，发展音乐的表现力。在曼宁根以及后来在慕尼黑里特家度过的夜晚，使施特劳斯“感到精神振奋，

思路大开，对我以后的发展起了决定性的作用”。他开始接触瓦格纳的作品和叔本华（Schopenhauer）的哲学思想。让我们再次援引施特劳斯的话："新观念必须找到表达的新形式：李斯特在他的交响乐作品中采用的基本原则，是把诗的意境糅进乐章之中，这成了我本人创作交响乐的指导原则。"❶

施特劳斯开始活跃地创作李斯特风格的交响诗。1886 年 4 月和 5 月间，他初次访问意大利，那里的自然美（他向来对自然美感受深刻）、建筑物和画廊展出的艺术品，都给他留下了深刻的印象。他一回到慕尼黑，就潜心完成在意大利度假时拟好初稿的“交响幻想曲”。这就是他于 1886 年 9 月 12 日完成的作品《意大利》，Op.16，他将此曲献给了毕罗。1887 年 3 月 2 日在慕尼黑举行的首演由施特劳斯指挥（他的父亲演奏第一法国号，“演出前在家里对这些难以驾御的大胆的独奏部分进行了长时间的练习"❷)。这首作品听众反应不一，正如施特劳斯写给一位女友的信中所说，“觉

❶ 施特劳斯，《回忆与反思》（苏黎世，1949 年）中的“回忆我的青少年时代和学艺生涯”。

❷ 约翰娜·冯劳赫恩伯格－施特劳斯（施特劳斯的妹妹），《理查·施特劳斯年鉴 1959～1960 年》中的“青少年时代的回忆”。

得非常可笑……一些听众报以热烈的掌声，一些听众发出很响的嘘声，最后，掌声占了上风。反对的人说我神经有些不正常……我感到非常骄傲：第一首作品就遭到如此强烈的反对，这足以证明它是一首有意义的作品。"

这样一首色彩绚丽、风景如画和旋律优美的音乐竟会被视为“离经叛道”之作，这在今天似乎是令人难以置信的。毕罗认为这首交响曲的作曲家是个天才，不过他对里特说，他认为这首作品达到了“音乐可能达到的极限（在美的界线以内）”。作品的第四和最后一个乐章令慕尼黑的听众不快，因为施特劳斯引用了“缆车，缆车”的曲调，他以为这是一首那不勒斯民歌，后来才发现这首歌是登札（Luigi Denza）在1880年谱写的。不过1888年当柏林交响乐团在演奏这首作品时，听众“爆发出笑声，这里的人有幽默感”（音乐会后施特劳斯在写给他父亲的信中这么说）。施特劳斯在晚年把《意大利》称为他在皈依李斯特时的“一次胆怯的尝试”。不过，在1887年给一个朋友的信中，他谈到对音乐的描述要素的看法，他对音乐的描述性从未怀疑过。一些作家曲解了这首作品，对此，他是这样说的：

> 这首作品表达了看到（而不是读到）罗马和那不勒斯天然美景时情感的激动……有人说，当今一个师从古典音乐，特别是已故贝多芬以及瓦格纳和李斯特的作曲家，竟然写出一首长达四十五分钟的作品，来炫耀动人的音画和漂亮的配器法，现在几乎每个仍在音乐学院学习作曲的高材生都能写出这样的作品来，这种说法实在是荒谬可笑的。我们的艺术是表现，如果一首音乐作品不能表达真正诗的意境（真正诗的意境无疑仅能用音乐来表现，用语言能够暗示，但仅仅止于暗示而已），不管你们怎样称呼它，在我看来绝不是音乐。

1889年施特劳斯本人对《意大利》的四个乐章所作的描述，至今仍值得援引：

> 1.《在旷野上》：行板（*G*大调）。这首序曲再现了作曲家在蒂沃利的德爱斯特别墅目睹无垠的罗马旷野沐浴在阳光下的情绪，序曲以三个主要主题为基础……
>
> 2.《在罗马的废墟上》：有活力的快板（*C*大调）。对逝去的辉煌的奇异想像，在今日灿烂阳光

下产生的忧郁和痛苦的情感……乐章的形式结构是大型交响曲第一乐章的结构。

3.《在索伦托海滨》：小行板（A 大调）。这个乐章试图用音画表现大自然的轻柔音乐，即心灵感受到的风中树叶沙沙声，鸟儿的啼鸣，自然界发生的一切优美声音，远处大海的喃喃低语以及大海对海滩唱的孤独的歌，并将听到这些声音时心潮的起伏与之对照，人的情感在乐章中用优美的旋律来表现。

4.《那不勒斯的乡间生活》：十分快的……这首怪诞的管弦乐幻想曲……试图用欢快跳跃的主题描绘那不勒斯多彩多姿的生活。

《意大利》不常被演奏的原因是曲子太长，而且起伏变化太大。埃尔加的《在南方》（1904 年）涉及类似题材，曲子较短，同样以娴熟的音乐手法生动地描绘了意大利风光。《意大利》最优美的是序曲，它的三个主要主题完全是施特劳斯特有的风格，并预示了在以后的音诗中常见的旋律。配器法既出色也很自信，凡听过施特劳斯 1880 年仍在学校读书时写的 D 大调交响曲的人，对这种配器法并不感到惊奇。尽管有模仿经典作品之

嫌，但由于总谱写作清新明晰，所以令人陶醉。《意大利》交响曲中《在罗马的废墟上》这个乐章，没有像埃尔加的作品那样，使人想起“古代”的壮丽辉煌景象。虽说发展部和尾声表现出施特劳斯得心应手地掌握了乐章的结构，但是听众对这种创意并不怎么感兴趣。主题的抑扬顿挫属舒曼的风格，而木管乐器的写法秉承了勃拉姆斯。《在索伦托海滨》小行板具有更强的个性。自然界的声音可追溯到瓦格纳作品中齐格菲的森林，用长笛和小提琴表现的瀑布声，是三十年后创作的《阿尔卑斯山交响曲》中瀑布声的雏形。施特劳斯的这个乐章，最接近李斯特音诗的模式，他以新的诗意插段取代奏鸣曲式的发展部。轻松的终曲曾受到人们不公正的严厉批评。就算施特劳斯错把登札的曲调当成民歌，那又如何呢？他对这一乐章的处理极其巧妙，避免了把要回顾前面乐章的主题时，机械地使用“套曲”曲式，而显得过分严肃。

这是“向独立创作道路迈出的第一步”，施特劳斯向毕罗这样描述《意大利》。紧接着他根据莎士比亚的剧本，创作了第一首单乐章交响诗《麦克白》。他把《意大利》视为通向“截然不同道路”的桥梁，是十分恰当的。在我们追随施特劳斯的这条新路之前，应该开

列一份他所创作的音诗的详细名单：

■《麦克白》，Op.23，音诗（根据莎士比亚作品改编）。第一版（未发表）1886～1888年；第二版1889～1891年。首场演出（修订版）：魏玛，1890年10月13日，魏玛宫廷乐团演奏，指挥：施特劳斯。重新谱曲修订本首演：柏林，1892年2月29日，柏林爱乐乐团演出，指挥：施特劳斯。

■《唐璜》，Op.20，音诗，1888年。首演：魏玛，1889年11月11日，魏玛宫廷乐团演奏，指挥：施特劳斯。

■《死与净化》，Op.24，音诗，1888～1889年。首演：爱森纳赫，1890年6月21日（德国大众音乐作品会演），爱森纳赫音乐家节，指挥：施特劳斯。

■《提尔的恶作剧》（这是根据一个古老的乞丐故事改编的轻松快活的恶作剧，它采取了回旋曲式，供大型管弦乐团演奏），Op.28，1894～1895年。首演：科隆，古策尼奇音乐会，1895年11月5日，科隆古策尼奇市管弦乐团，指挥：维尔纳（Franz Wüllner）。

■《查拉图斯特拉如是说》，Op.30，根据尼采作品自由改编的音诗，1894～1896年。首演：法兰克福，1896

年 11 月 27 日，法兰克福博物馆城市管弦乐团演奏，指挥：施特劳斯。

■《唐吉诃德》（一个骑士式人物主题的幻想变奏曲）Op.35，1896～1897 年。首演：科隆古策尼奇音乐会，1898 年 3 月 8 日，科隆古策尼奇市管弦乐团演奏，指挥：维尔纳，大提琴独奏：格吕马赫（Friedrich Grützmacher）。

■《英雄的生涯》，Op.40，音诗，1897～1898 年。首演：法兰克福，1899 年 3 月 3 日，法兰克福博物馆城市管弦乐团演奏，指挥：施特劳斯。

■《家庭交响曲》，Op.53，1902～1903 年。首演：纽约（卡内基音乐厅），1904 年 3 月 21 日，韦茨勒管弦乐团演奏，指挥：施特劳斯。

■《阿尔卑斯山交响曲》，Op.64，1911～1915 年。首演：柏林，1915 年 10 月 28 日，德累斯顿宫廷管弦乐团演奏，指挥：施特劳斯。

《麦克白》Op.23

尽管作品编号偏后，《麦克白》仍是施特劳斯的第一首音诗，虽然它的首演是在《唐璜》和《死与净化》之后。这是因为这首作品完成之后被搁置一旁，后来又进行了修订。施特劳斯很可能是在1887年春天开始起草的。1888年年初完成了这首作品，并寄给了毕罗。毕罗批评了结尾（向马克达夫胜利进军），他说："贝多芬的《爱格蒙特》序曲以庆祝爱格蒙特的胜利为结束是非常合乎情理的，但是名为《麦克白》的交响诗不能以马克达夫的胜利作结尾。"施特劳斯接受了这个意见。当时他正在创作《唐璜》。1888年8月24日他写信给毕罗："眼下我心甘情愿地将《麦克白》埋置在我书桌的乐谱堆里，看看不协和音是否能相互吞噬。《唐璜》不久也许将与《麦克白》为伴。"在这封长长的信中，施特劳斯向他的导师进一步阐述了他的音乐观：

> 我依然以为，一个人坚持他真正的艺术信念，说一些离经叛道的话，总比步别人走过的捷径，说些多余无用的话要好……从我创作 *f* 小调交响曲起，我发现自己处在内容与形式日益难以兼容的困境，我想传递的是音乐与诗两者兼有的内容，但我们继承的是古典三重奏鸣曲乐章的形式……迄今为止，在我创作的全部作品中，令我最强烈地意识到我的创作意图、确切地表达了我的艺术观点和感受、风格上主要靠自己创新的作品是《麦克白》。
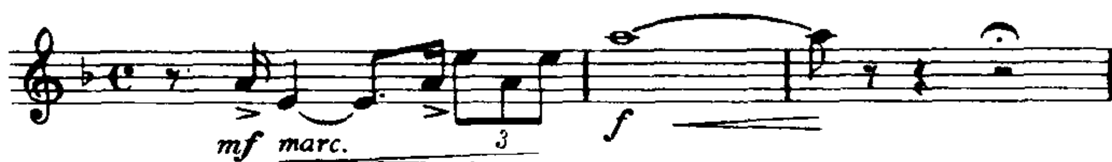
1889年，施特劳斯为《麦克白》写了新的结尾。几乎可以肯定地说，那一年他与慕尼黑管弦乐团不间断排练的就是经过修订的乐谱，但是直至1890年才在魏玛公开演出。施特劳斯仍然感到不满意，但不满意的部分不是结构，而是乐谱。在1891年3月4日之前五个月里，他重新配器。1892年2月29日，在柏林举行了第二场演出，实际上是流传后世的乐谱的首场演出，演出受到了听众极热烈的欢迎。毕罗也改变了原来的看法，承认这首作品的价值，称音乐是“感人至深的。这位作曲家以前在柏林从未受到过如此的欢迎”。施特劳斯本人也认为“难以置信……再没有一个主题是‘站不

住脚的'了"。

施特劳斯以奏鸣曲形式改写《麦克白》，不过他是按照他自己的方法改写，以达到创作音诗的目的的。发展部比再现部要长得多，发展部包含两个独立的插部，每一个插部有一个新的主题。作品并不试图仿效莎士比亚剧本的情节，我们听不到柏辽兹笔下那种女巫的音乐形象。在柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》中，某些插部是可以辨识的，但《麦克白》是对麦克白和麦克白夫人进行性格分析的作品。音乐不受标题的支配。它的弱点，相对说来也是它遭到冷遇的原因，可能是两边都不讨好。它既不像《提尔的恶作剧》那样写实，让听众想知道它"讲的"是什么，也不像《唐璜》那样，主题的创意有强烈的吸引力，以致听众不在意它讲的是什么。然而，《麦克白》被人们不公正地忽视了。它虽不是天才之作，却是处于萌芽状态的天才之作，值得听众认真地聆听欣赏。
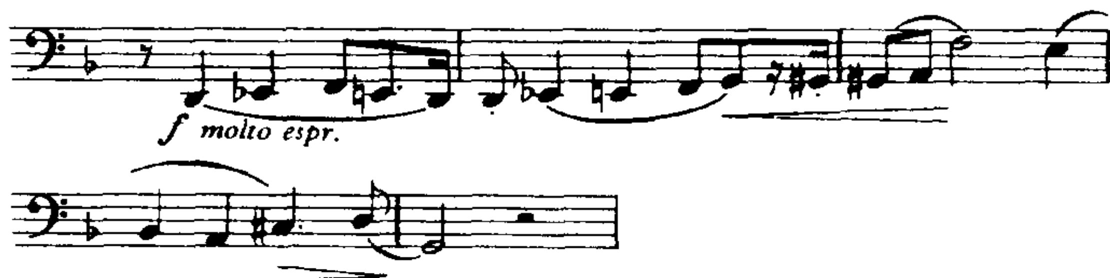
《麦克白》先于《查拉图斯特拉如是说》以号角式（fanfare-type）的动机开场，自始至终贯穿全剧。它表现了国王的尊严：

谱例 1



有两个麦克白的主题，在曲谱中可以找出来，第一个是用 d 小调表现的好战的、跳跃的主题，第二个主题描绘帝王性格中不稳定的缺陷，刻画得更细致（在这个华美的主题中，依稀可见埃尔加的影子，埃尔加在描写莎士比亚笔下的法斯塔夫时，也表现了他自相矛盾的个性）。

谱例 2



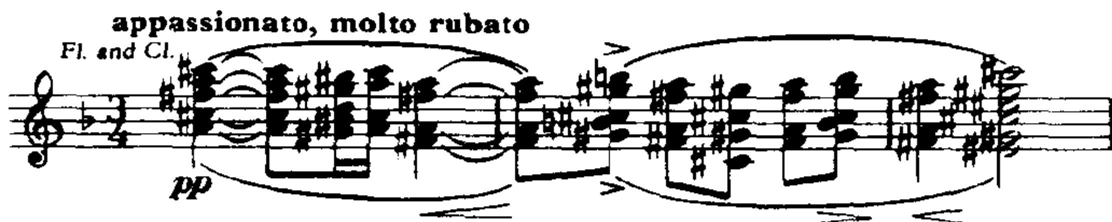
描写麦克白的段落结束后，施特劳斯进入了为麦克白夫人谱写的 A 大调，他的几部歌剧的女主角（譬如莎乐美和阿拉贝拉）的行动和生活，都是用 A 大调来

表现的。施特劳斯主要是想表现麦克白夫人对她丈夫的影响，为着重强调这一点，他在谱曲中引用了剧本中的台词：

> 赶快回来吧，
> 让我把我的精神力量倾注在你的耳中；
> 命运和神奇的力量分明已经准备
> 把黄金的宝冠罩在你的头上，
> 让我用舌尖的勇气，
> 把那阻止你得到那顶王冠的一切障碍
> 　　驱扫而空吧！
>
> （第一幕，第五场）
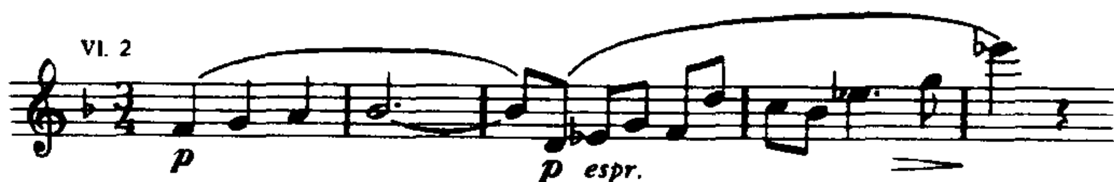
施特劳斯用木管乐器和弦乐来描绘麦克白夫人的诱惑力和性感，从这一主题中可以听出那个未来阴谋家的面目：

谱例 3



第二个主题表现了她个性中相互矛盾的方面。在完成了呈示部之后，施特劳斯以麦克白与其妻的对话开始了发展部，对话的后者最终占据了支配地位。在这个段落中，又另外给了他们两个主题，给麦克白的是浪漫柔和的主题，给麦克白夫人的是蛇一样的旋律，紧紧地缠住麦克白，使他同意了谋杀的计划：

谱例 4



在一段渐快之后，第一个插段，随着谱例 1 的返回和壮丽的扩展而到来，表示邓肯到了城堡。在后面的经过段中，麦克白夫人的主题（特别是谱例 4）更加鲜明了。随后施特劳斯用结构完美的交响乐发展部表现主角的主题。这是绝妙的一段乐曲，以毋庸置疑的方式严密编排和配器，可以代表创作了《唐璜》后的施特劳斯。在谱例 1 这个经过段中，谱例 4 自始至终是个衔接因素，作曲家用更加骚动不安的第二主题和谱例 4 来表现麦克白夫人。邓肯被杀害后，令麦克白惊恐的敲击声使全曲达到了高潮，乐曲随之进入了第二个插段，麦克白

尚武的第一主题与麦克白夫人的谱例4略有交流。在重复了这首音诗一开始时麦克白的呈示部之后，全曲进入了第二个高潮。这个简短的再现部以麦克白及其妻之死结束，用谱例3颤抖的片断表现了麦克白夫人。在静静的铜管乐（代表马克达夫的胜利）中开始了尾声，尾声中主要部分音型柔和，表现麦克白性格中美好的一面。

《麦克白》中的不协和音以及管弦乐的恐怖气氛，竟会使施特劳斯的父亲和毕罗感到不安，这不能不使我们想起我们与1889年的音乐界相距多么遥远。但是从《麦克白》显然可以看出，施特劳斯与瓦格纳、马勒一样，他之所以扩大管弦乐，并不仅仅是因为他要制造巨大的声响，他想要的是更广泛、更多样的音调的调色板，更强的和声表现力，使独奏乐器有更丰富的衬托背景。《麦克白》曲谱中一个令人感兴趣的特点是使用了低音小号，他是在1890年的总谱中增加低音小号的，作为“小号和长号之间惟一可行的连结物和中间体”，以使铜管乐变得柔和。1899年夏天他在拜鲁特工作时发现，瓦格纳在《尼伯龙根的指环》(Der Ring des Nibelungen）的铜管乐部分也使用了低音小号。

回过头来看，我们才看清《麦克白》乃是一位萌芽

中的歌剧作曲家的作品。麦克白与妻子戏剧冲突的音乐最最生动，也感人最深，以后台传来的小鼓声和铜管乐为结尾，是戏剧观念起了作用。

《唐璜》Op.20

在完成了非凡的天才之作《麦克白》之后，施特劳斯谱写了《唐璜》（Don Juan），这又是一首引人注目的佳作。他竟然在如此短暂的时间里跨越了这个分水岭，我认为这并非因为他的创作力骤然加强和成熟所致，而是因为这是他创作的可称之为自传体的第一首作品。听了《唐璜》，可以了解理查·施特劳斯。《唐璜》的音乐中有种特别的直接性，更接近于现在我们确认为“施特劳斯的风格”。这是饱含情爱的音乐，令人想起一个二十几岁年轻人的激情。从 1887 年夏末起，施特劳斯一直在给年轻的女高音阿娜（Pauline de Ahna）上歌唱课。他准备在 1894 年和她结婚，不过，在完成《唐璜》两年后，即大约在 1890 年之后，人们依旧怀疑，他对她除了职业上的兴趣外，是否还有其他兴趣。创作《唐璜》的动力来自他对多拉·韦汉（Dora Wihan）的激情，1883 年他初遇多拉，当时她二

十三岁，施特劳斯十九岁。多拉生于德累斯顿，原姓韦斯（Weis），是位钢琴家，也是施特劳斯姐姐的密友。她与大提琴手哈纳斯·韦汉（Hanuš Wihan）结婚。哈纳斯·韦汉于1883年11月参加了施特劳斯的《大提琴奏鸣曲》的首演，最后致力于演奏德沃夏克的《大提琴协奏曲》。韦汉夫妇的婚姻在1885年破裂，不过破裂的原因与施特劳斯无关。在其后的四年里，施特劳斯经常与多拉会面并通信。

使施特劳斯想到创作《唐璜》的，并不是莫扎特式的联想，而是1885年他在法兰克福观看了海泽（Paul Heyse）的戏剧《唐璜之死》以及阅读了莱瑙（Nikolaus Lenau）未完成的诗剧《唐璜》（1851年发表）。这首音诗的初稿于1888年5月在帕多瓦写成，同年9月30日脱稿。1889年11月11日在魏玛首演时，施特劳斯担任指挥。从他写给父亲的信中可以看出，管弦乐团在排练时欣赏这首新作品，尽管演奏起来难度很大（“我确实感到对不起法国号手和小号手。他们吹得面红耳赤”）。这是一首成功之作。

施特劳斯是按照与《麦克白》相同的结构来谱写《唐璜》的。虽说交代了一些剧情，但是它更像是心理分析，而不是一首具象的作品。莱瑙的《唐璜》与庞特

(Ponte) 的《唐璜》迥然不同。莱瑙通过其兄唐迪戈向唐璜发出的请求，概述了唐璜的生平。唐迪戈劝他放弃放荡的生活回家去，回到他父亲的身旁，但他没有听从，反而并非不情愿地在决斗中死去。施特劳斯笔下的唐璜是一个极为不满的失意人，因为他追求片刻的欢娱时，却使周围的人蒙受了永久的伤害。摘自莱瑙长诗的三段引文成了施特劳斯乐谱的标题。在第一段引文中，唐璜阐述了他的人生哲学：

> 但愿我能够在美女如云争奇斗艳的地方翱翔和征讨，哪怕只是短暂的片刻。

第二段话引自唐璜对他哥哥的警告的答复：
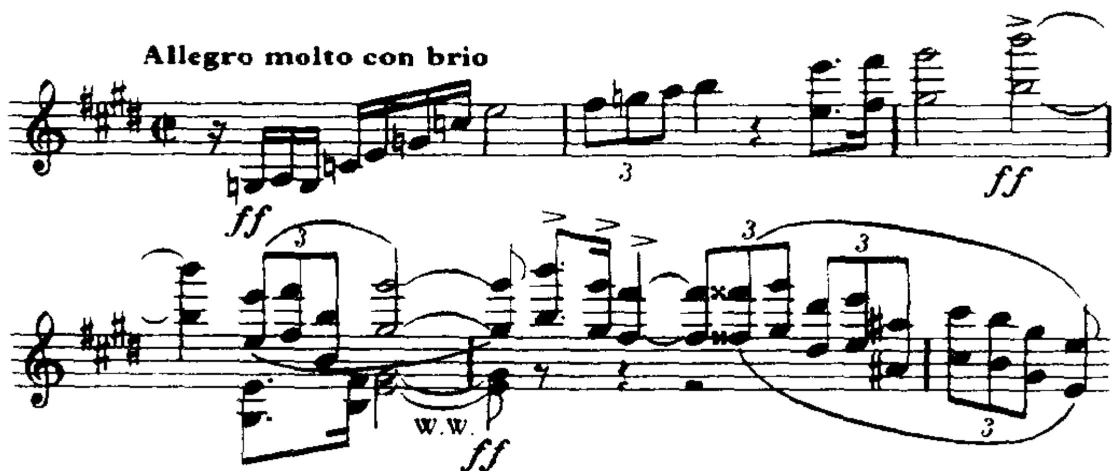
> 我精神饱满地为美人效劳……女人呼出的气息今天犹如春天的芬芳，明天或许变成地牢的浊气令我窒息……激情永远只能是新的激情，不能由这个人传给另一个人……只要年轻人热烈的脉搏在跳跃，向前去吧，去争取新的胜利！

在第三段引文中，唐璜悲观地等待命运的降临：

这曾是催促我前进的美好激情；热情已耗尽，只剩下一片沉寂……燃料已烧尽，只留下又凉又黑的炉膛。

《唐璜》的开头是管弦乐中最振奋人心也是难度最大的段落。毫无疑问，它要表现的是年轻人热烈的脉搏跳动。弦乐急骤奏过以后，响起了悠扬的小号声。这是热情与欲望在音乐中的完美表现，是用声音来表现欢乐。这个段落是若干短动机的组合，它本身就是演奏名家才华横溢的创作：

谱例 5



紧接着是真正的第一主题（谱例 6）。在这第一个呈示
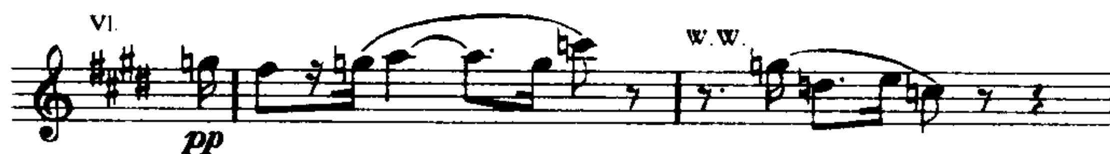
部中，谱例 5 的要素自始至终像闪闪发光的短剑在曲谱中掠过。在这个主题的激励下，施特劳斯首次展示了他成熟的创作力，展示了他驾御管弦乐各种乐器的潜力和技巧的功底，在近一个世纪后，他这段乐曲仍给人们清新和意气风发的感觉（注意他对三角铁新颖而有效地运用，这是施特劳斯从勃拉姆斯《第四号交响曲》诙谐曲借鉴来的，他在曼宁根首演这首曲子后，便熟练掌握）。

谱例 6



接下去是唐璜的第一次恋爱遭遇，从表现任性少女的主题来看，更像是调情，而不像是爱情。

谱例 7



但是这个插段以一个旋律的第一次陈述很强的（fortissi-
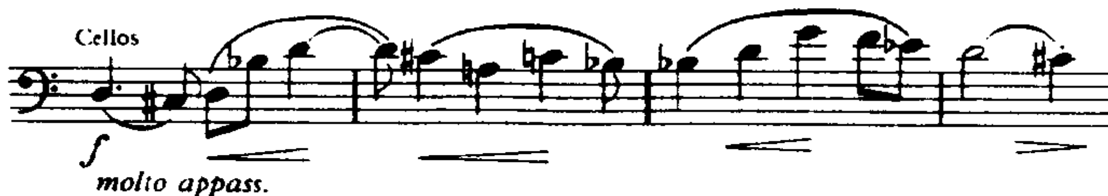
mo）为结束，其后，这个旋律成了一个更热烈的场景的基调：

谱例 8



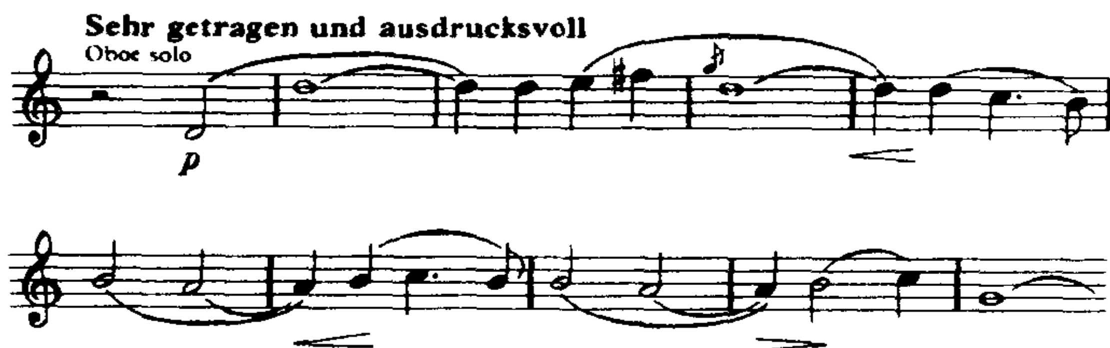
随着谱例 5 的一个动机，唐璜结束了这场调情，并立即陷入新的爱河（木管乐和弦）。小提琴独奏富有魅力地利用了谱例 8 的一部分，然后发展成为这首作品第一个“浓墨重彩”的爱情场景。随着激情的减退，大提琴先是懒洋洋地，然后重新有力地演奏了谱例 5 的一部分，竖笛断断续续地加入，使唐璜匆匆进入主要以他自己的主题为基调的发展部，直到新的意中人引起了他的注意，才采用新的旋律，低沉的弦乐给人一种强烈的迫切感：

谱例 9



在这个插段中，显而易见是在描述诱惑，忧郁的长笛声表现了女人在谱例 5 另一个动机的驱使下，决心一再地动摇。这个女人不管是谁，显然比其他女人对唐璜更为重要，或许她正是施特劳斯的多拉，此处动人和怀旧的美妙音乐，使她成为不朽的人物，这段音乐的特点是双簧管独奏：
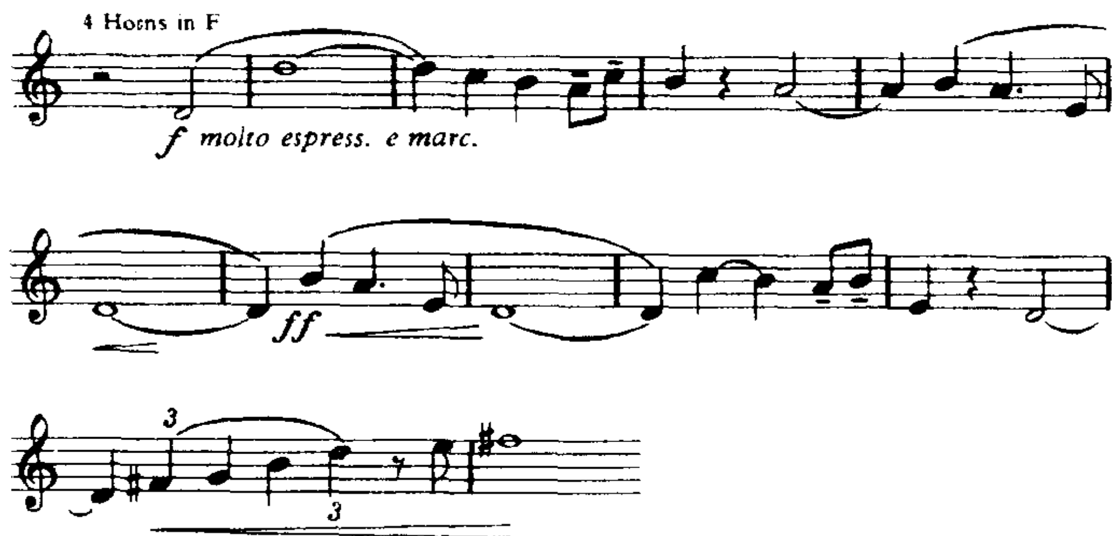
谱例 10



这个深沉的旋律由其他管乐器担任，法国号吹出忧伤哀愁的声音，但是反复地返回双簧管。在分部弦乐的伴奏上听到谱例 9 的一个心满意足的变体，描述了爱情得到满足的景象。现在人们可以断言，施特劳斯创作出这首作品，真正成了天才的作曲家。在这个中央的“慢乐章”之后，他没有进入传统的再现部，而是仿效了瓦格纳的《女武神》最后一场一个类似的

经过段，引入唐璜的一个新动机，也是最突出的一个动机。在一阵小提琴的乐音在响亮的颤音中结束后，四支法国号齐鸣：

谱例 11



第二个发展部就这样开始了，它描绘了唐璜在一次化装舞会上的情景。随着唐璜投身于新的活动，双簧管在谱例 10 中的平静欢快转变为急切焦虑和令人颤抖的恐惧。谱例 5 的各个动机与谱例 11 交替出现，创造出狂欢的气氛，这多少受惠于瓦格纳《唐怀瑟》(Tannhäuser) 中的“美人”（Venusberg），正是在此处，法国号手和小号手吹得面红耳赤！钟琴的加入增添了异

国的情调。施特劳斯在此处仿效柴科夫斯基的《里米尼的弗兰契斯卡》，在节日的高潮时将男主角猛推入深渊。幻想破灭的唐璜听到了情妇们主题的片断，但是谱例5头两个小节犹犹豫豫地开始恢复信心，此时施特劳斯运用简洁的戏剧性的音乐手法急速进入再现部。再现部再次集中单独表现唐璜的主题，不仅有改头换面的谱例5和6，而且有谱例11，演奏得比以前更加激越，并伴随着高三度的法国号声，最后以弦乐和木管乐庄严的齐奏结束。依照严格的奏鸣曲式，施特劳斯又回到原来谱例5的呈示部。剧情迅速发展，施特劳斯没写出一个多余的音符，在再现部之后，便无情地让男主角死亡了。唐璜在决斗中稳操胜券，但是他厌倦了生活，竟然让对手的剑将他刺穿。此时的音乐是e小调；小号的和弦表现了刺剑的动作，唐璜倒下了；他的生命随着弦乐奏出的凄凉的颤音而渐渐消逝。正如在开场表现精力过剩一样，在尾声部分表现精力的逐渐衰退，作曲家显示了娴熟的技巧。

我们听施特劳斯的《唐璜》可以听出他指挥管弦乐团已信心十足，可以听出他下决心摆脱慕尼黑派的束缚。不管这首音诗里讲了多少他的爱情生活，它对我们说得更多的，是他想成为一名“前卫的”作曲家的雄心

壮志。如果问他属于瓦格纳派还是勃拉姆斯派，他会回答说他“自成一派”。在《唐璜》中，施特劳斯形成了自己的风格。

《死与净化》Op.24

在指挥《唐璜》首演七天后，施特劳斯完成了第三首音诗《死与净化》(Tod und Verklärung) 的总谱。他大概是在1888年开始创作《死与净化》的。在1889年4月9日致多拉的一封信中，他写道:“我完成了一首新的音诗的草稿（标题可能是《死与净化》)，估计将在复活节后开始写总谱。”

这首作品的“标题”并不反映他的个人经历。在《死与净化》首演十一个月后，在1891年5月之前，施特劳斯并未染上危及生命的险症。在1888年以前，他也未曾看护临危病人。1931年，他对一名记者说:“《死与净化》纯粹是想像力的产物……起因与任何其他创作的思路一样，最终可能归结为音乐的动机。在创作了《麦克白》(以d小调开始和结束）和《唐璜》(以e小调开始和结束）后，我想写一部以c小调开始，以C大调结束的作品!”1890年6月21日，由施特劳斯指挥

在爱森纳赫首演这首音诗，他再一次成功了。现在人们急切盼望他笔下写出的一切。《唐璜》使他成为那一代德国作曲家中的佼佼者，他的声望与日俱增。里特对《死与净化》表现得特别热情，他写了一首介绍该剧内容的诗，施特劳斯将这首诗誊写到他亲笔写的总谱上，并叫人印在头两场演出的节目单上。在作品发表时，总谱上印了里特写的另一首更长的诗。不过，最恰如其分阐述该作品主题的，还是施特劳斯于 1895 年写给豪泽格尔（Friedrich von Hausegger）的一封信：

> ……我产生了在一首音诗中表现一个人的死亡的念头，这个人追求最崇高的艺术目标，因此，他很可能是个艺术家。病人躺在床上，昏昏入睡，他呼吸吃力且不均匀。美好的梦使他陶醉，尽管他备受病痛的折磨，脸上还是绽开笑容。后来他睡得很浅，动辄即醒，令人难以忍受的巨痛再次折磨他，他的肢体因恐惧而颤栗。这次发作过去了，疼痛已减退，他追忆起往昔的生活，眼前展现了童年的他，热情奔放、努力奋斗年轻的他。疼痛再次袭来，这时，他已在追忆人生道路上取得的成就，他的理想是通过艺术表现他的思想，但是他几经努力

> 未能实现这个理想，因为这是任何一个常人所无法做到的。死亡的时刻临近了，灵魂离开了躯体，他要在永恒的宇宙里，以最辉煌的形式，完美地实现他在人世间未能实现的理想。

近年来《死与净化》已不像先前那样受到人们的批评。在讨论这首作品时，人们普遍认为施特劳斯未能更深入地进入音乐的精神领域。崇高是个美好的字眼，但是如果只对基本上具有宗教冲动的艺术才称为崇高，那就令人无法接受了。事实上，任何作曲家都无法表达永恒所指的净化，因为任谁也无从知道这个永恒世界包含着什么。因此，妄称施特劳斯未能达到天国的境界，而对这首作品说三道四是无益的。无论如何，他没有尝试在《死与净化》中表达基督教对来世的看法，他是个不信仰宗教的人，所以在“标题”中小心翼翼地提到空间——“永恒的宇宙”，而未提及永恒的天堂之类宗教的概念。惟一适用的标准是音乐形式上是否有创新，是否达到了美的境地，与作曲家的主观愿望吻合。如果你认为（“净化”的段落所依据的）“理想主义”的主题是庸俗的，那么（我相信在考虑到演出质量和诠释之后）你还会认为它是败笔。但是那些赞赏“理想主义”主题的
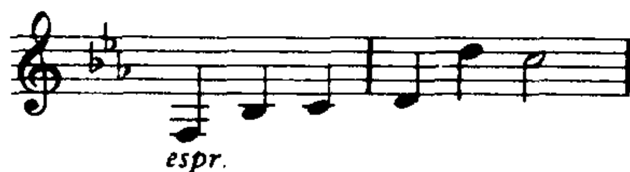
人，据我所知，对于施特劳斯在《四首最后的歌》（Vier letzte Lieder）“在夕阳的余晖”中引用的感人的恰如其分的效果，从未有人提出过批评，即使如此，他们依然可能认为《死与净化》比《唐璜》稍逊一筹，因为前者缺乏生动的戏剧人物。它不乏音画的气氛，也不乏有灵感的和谐的转调，然而相对缺乏主题对比所产生的惊心动魄的紧张感。

在引子部分，施特劳斯将听众引入病房，室内弥漫着压抑和令人担忧的气氛。弦乐和定音鼓奏出节奏不对称的动机，表示脉搏不稳或呼吸困难，弦乐和长笛发出厌倦的叹息。竖琴开始奏出使濒临死亡的人脸上出现笑容的梦境，接下来是长笛的一个下行乐句和双簧管的一个上行乐句，也许这不是梦，而是护士的精心护理。引子里的音乐再次出现，直至竖琴奏出下一个“梦”。双簧管吹奏的一个乐句描述了孩提时的天真无邪，小提琴独奏听来更像是美妙的青春年华。一个巧妙包容这些动机的复音音乐结束了这个前奏，这可能使人想起埃尔加的《杰隆修斯之梦》（The Dream of Gerontius），虽说这两位作曲家都从《特里斯坦与伊索尔德》的第三幕序曲及《帕西法尔》（Parsifal）第一幕序曲中获益匪浅。

鼓的敲击声改变了快板的气氛和速度，快板很有节

制地表达了病人的痛苦。此处人们听到了新的主题，但是称其为第一或第二主题恐怕有些牵强。听众尚未听到这首作品的主要主题即理想主义的动机，到这段快板即将结束时，才初现主题的端倪（见谱例 12）。

谱例 12



小提琴奏出高音 D 结束了快板，发展部以 G 大调开始，施特劳斯最喜爱用 G 大调来表现青春与天真，《达芙妮》（Daphne）中的达芙妮，《阿拉贝拉》（Arabella）中的兹丹卡和《阿里亚德在拿克索斯岛》（Ariadne auf Naxos）中的水仙女都用 G 大调来表现。长笛稍加变化返回到孩提时的主题。总谱中弦乐华丽的表现手法和其他巧妙的构思，从细节上看很精彩，使人想到他必将创作出歌剧作品来。乐曲在青春的热情和冲动（是恋人还是有作为的男人的热情和冲动并不清楚）中转到了降 E 调，法国号和弦乐奏出了一个听起来像新的主题，其实是由前面的两个片断组成的主题。随后出现了 B 大调的一个热情的经过句，强烈得足以表现爱的情景，但

也许更应解释为人们对生活普遍怀有的热情。这个经过句两次被长号和定音鼓打断，使人想起病房中病人心脏的急速跳动，但它在理想主义主题的三个连续而又完全分离的陈述中达到高潮（谱例 12），每一个都用不同的调性，每一个都比前一个更精彩。施特劳斯以为这个旋律是这首作品的主要主题。他写道："《死与净化》用主要主题作全剧的高潮，直到作品的一半时才陈述主要主题。"

在第三个陈述后，引子的再现部开始了。"痛苦的"段落被缩短，锣声宣告死亡的降临。现在，在扑朔迷离的黑暗中，缓慢地出现了"理想主义"主题，是用法国号和较高音管乐器奏出的，但几乎识别不出来。弦乐器升到高音 G，谱例 12 又返回到净化的 C 大调。尾声最初略有抑制，后来不断加强丰富的和声至最后谱例 12 的陈述。这首作品问世之初，英国的一位评论家约翰斯通（Arthur Johnstone）称这首颂扬之歌"写得太好了，不可能不给人留下真诚的感受"。只有不真诚的演奏才能破坏这个论断。

《提尔的恶作剧》Op.28

在完成《死与净化》后过了五年，施特劳斯才开始创作下一首音诗。在 1889 ~ 1894 这五年间由于种种原因，施特劳斯的作曲量最少。他一直忙于在魏玛担任歌剧指挥。此外，由于《唐璜》和《死与净化》的成功，德国各地都要求他亲自指挥本人作品的演奏。自 1887 年以来，他一直在断断续续地写第一部歌剧《贡特拉姆》（Guntram)，1892 年他开始为剧本谱写音乐。1891 年 5 月，他患了肺炎，病得很严重，整整一年后，又染上了胸膜炎和支气管炎。1892 年 11 月，他在希腊和埃及度假，以期慢慢康复。在国外期间，他创作了《贡特拉姆》的音乐，并为另外两部歌剧写了草稿（但是，如同他在 1892 年为《唐璜》歌剧写的草稿一样，都是徒劳之举)。他在国外一直待到 1893 年仲夏，10 月回魏玛重新担任乐团指挥。是年圣诞节，他在该地指挥了洪佩尔丁克（Humperdinck）的《汉泽尔与格蕾太尔》

(Hänsel und Gretel) 全世界的首演。1894 年 2 月，他的导师毕罗去世；一个月后，施特劳斯秘而不宣地与阿娜订婚，自从 1887 年以来他就开始教这位女高音唱歌，她也是魏玛歌剧院的演员。5 月 10 日，他指挥了《贡特拉姆》的首演，由阿娜演唱女主角弗赖希尔德这一角色。7 月，他首次在拜鲁特指挥，9 月 10 日，他与阿娜结为伉俪。三个星期后，他接受了慕尼黑管弦乐团指挥的新职务。除了偶尔为魏玛宫廷盛会写几首曲子外，在 1889 ~ 1894 年间，施特劳斯的非歌剧作品只有 1891 年为莱瑙的两首诗谱曲，以及 1894 年 5 月和 9 月作为结婚礼物献给阿娜的四首歌曲，这四首歌曲曲调异常优美，统归为 Op.27。

1893 年秋天，施特劳斯着手写名为《提尔的恶作剧和席尔达的自由民》(Till Eulenspiegel and the Burghers of Schilda) 的一幕歌剧。作品再次糅进了自传的内容。席尔达是德国民间传说虚拟的地方，施特劳斯将那里的自由民描绘成怪诞的庸人，提尔是"功不成名不就的怀疑论者和可笑的哲学家"。换句话说，施特劳斯试图用歌剧的形式表现他个人与魏玛和慕尼黑"自命不凡"的音乐庸人之间的关系，若干年后在歌剧《火荒》(Feuersnot) 中，他实现了这个计划。1894 年的某个时候，他

放弃了《提尔》的写作计划，因为他认识到他缺少歌剧作词者所具有的诗人天赋。于是，他用提尔作一首音诗的主题。没有任何证据表明，他曾起草这部歌剧的乐谱，也几乎没有这种可能性，所以这首管弦乐杰作除了与打算着手的歌剧同名外，没有从歌剧吸收任何东西。提尔在歌剧中的英勇行为也与庸俗音乐会听众所喜爱的“欢快的恶作剧”或“令人兴奋的英勇行为”大不相同。
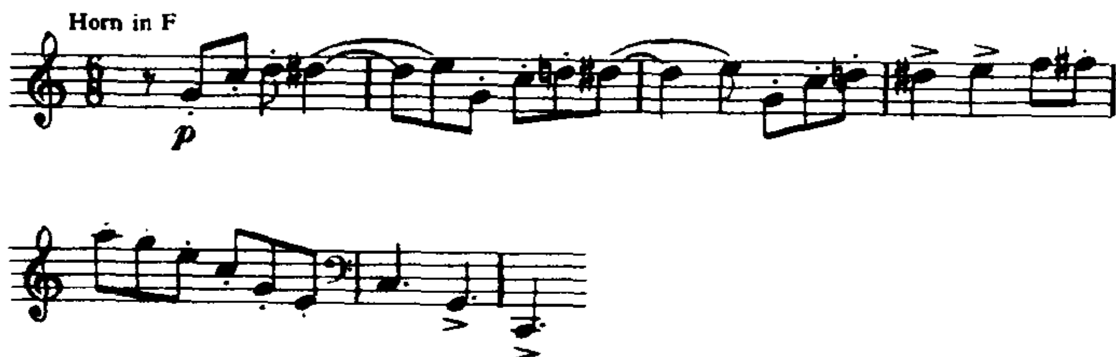
施特劳斯很可能被提尔所吸引，因为作为一名求知欲很强的读者，在那时的德国，他读过关于提尔故事的一个新版本，上面还印有蚀刻画。历史上确有提尔其人，他于1350年在吕贝克湾附近寿终正寝。一百五十年后开始出版书籍介绍他的生平轶事，颂扬这个出身下层社会的人，反对上层社会和统治当局且颇占上风；故事讲他被迫到各地旅行，以逃避当局对他不轨行为的惩罚；他总是智胜学者和法官，诙谐地取笑有权势的人或恶作剧。施特劳斯歌剧剧本中的提尔毫无管弦乐对应部分中的提尔那么多彩，更不像施特劳斯本人那么多彩。

两个要素在这首悦耳愉快的作品中起了重大作用：第一，配器法大胆且富有创新精神，把每一件乐器，特别是木管类乐器的表现范围扩大到极限；第二，受到启发选择了回旋奏鸣曲式（A－B－A－C－A－B－A），作

为说明提尔奇遇的曲式，以提尔的主题作为“A”主题反复出现。这样做使得欧洲的音乐重新拥有海顿式的幽默。
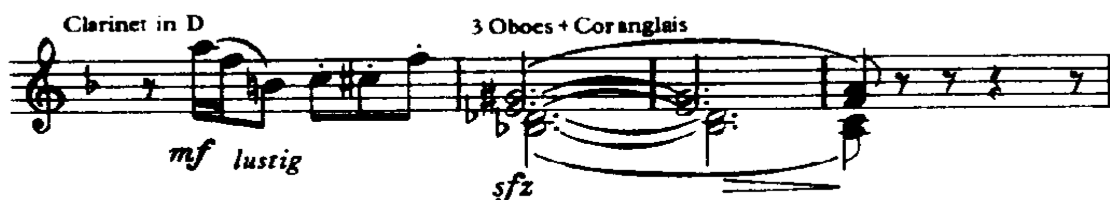
弦乐奏出轻柔优美的开端，确定了《提尔的恶作剧》带有准神话故事的性质，就像在说“很久很久以前……”在第十七小节，法国号独奏吹出了永远难忘的主题，施特劳斯创作的这个主题，使民间传说中那位爱恶作剧的英雄永垂不朽：

谱例 13



这个主题的第一部分表现了微妙的犹豫心理，表明提尔不太肯定会有何遭遇，主题逐渐进入高潮后，D调竖笛引出提尔的第二个主题（施特劳斯对采用D调竖笛是这样说的：“他是个邪恶的妖怪。”），虽然三支双簧管和英国管吹奏出的装饰性和弦同样感人：

谱例 14
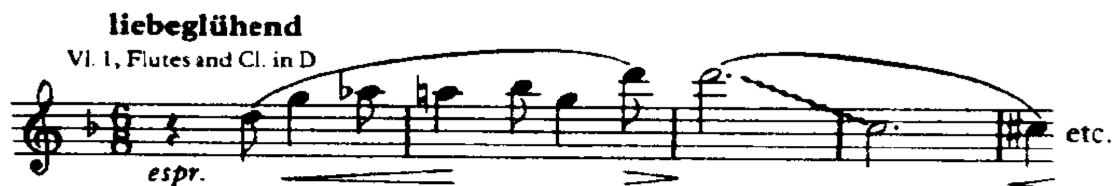


施特劳斯把下一个段落称为“耍新花招”，既指他自己采用的表现手法，也指提尔所做的一切。在呈示部中，他充分运用谱例 13 的各个方面，织体优美，才智横溢。一个曲谱轻盈优美的连接段“你这个懦夫，等着瞧”放在下一个标题音乐的插段前面，在这个插段里，一开始是所有的竖笛由低音到 D 音的猝然上扬和钹的撞击声，表现提尔骑马穿过市场中的女贩人群，打碎了瓶瓶罐罐，制造了一场混乱。谱例 13 中长号音符时值增长，表现他极快地逃脱了。音乐停顿片刻。提尔藏在一个小房间里，向外窥探（木管乐），看看是否平安无事。他化装成牧师，散发着“宗教的热忱和道德”，在中提琴和巴松管奏出的回旋曲第二主题—“B”—中亮相登场。如施特劳斯所说，“乔装的无赖窥伺着大脚趾”，谱例 14 中 D 调竖笛的闪现及谱例 13 的片断表现了这一点。在布道的过程中，提尔发生了危险的转变，加了弱音器的法国号、小号和五把加弱音器的独奏小提

琴的四声部半音和声表现了他“由于蔑视宗教，对自己的结局突然感到恐惧”。这是这首音诗中的几个经过段之一，施特劳斯用最简单的方式，将中世纪的气氛注入到音乐中。

凶兆消失了，随着独奏小提琴滑奏的下降，提尔以谱例 14 竖笛奏出的音型出现，变得像一个多情人那样含情脉脉地向“姣好的女子优雅地献殷勤”。不久，甚至谱例 13 也服从了求爱的需求，在更丰富的和声伴奏下，用 D 调竖笛和第一小提琴奏出这个变体（谱例 15）。

谱例 15



然而，他没有享受到爱情的欢愉。他被抛弃了，于是通过四支法国号吹奏的愤怒的谱例 13，“发誓向全人类报仇”。随着 D 调竖笛重新奏出谱例 14，他复仇的怒火逐渐减弱了，并暗示他又想出了新的恶作剧。他遇到了几个市侩，三支巴松管、低音巴松管和低音竖笛陈述了市侩们的意图。用另一种节奏吹奏的谱例 13，说明提尔对他们的想法表示怀疑，使他们感到恐惊万分。提

尔“对这些想法不屑一顾”，也使他们困惑不解，接着小号、木管乐和小提琴由低而高，在尖锐的颤音中达到高潮（谱例14），表示提尔对他们的嘲笑，接着出现了这首作品一个神来之笔，粗鲁无礼的气氛消失了，化为提尔悠闲地走着，洋洋得意地吹着街头小曲。回旋曲的“C”段落就这样结束了，提尔的口哨声消失后，是一个配器很轻的“快速和虚幻”的经过句。施特劳斯再次用了一个天才的无主题的插段，这个插段包括先由F调，后由D调法国号奏出的谱例13弱的返回，和同一主题的号角的变体。这一段织体极其明晰，巧妙地保持了作品的诙谐气氛。法国号和小号吹奏出提尔布道的主题，施特劳斯迅速地把乐曲导向其必然的高潮：指控提尔亵渎神明。

随着小鼓低沉的敲击声，开始了对提尔的审判。他镇定自若，“轻松地吹着口哨”（谱例14），但是威严的法律击溃了他的冷漠，在布道后出现过的凶兆，再次令人不安地出现了。他被判死刑，判决是用下行大七度（“死亡”）的形式表现的。他将被绞死，这一段音乐呈现出柏辽兹《幻想交响曲》“走上断头台”的执行死刑的气氛（音符也几乎相同）。D调竖笛迅速上升到较高的降A调，延留，再缓慢地下降。一支长笛发出的颤

音是提尔死前最后的大笑。但是乐曲到此并未结束。轻柔的尾声使人想起这首作品神话故事般的开头，似乎是在提尔匆匆离去前，提醒我们他并不是那么坏的人。

这首作品是施特劳斯创作的最后一首短音诗。他处于最佳写作状态时，总能将幽默引进他的作品，创作《提尔的恶作剧》时的奔放热情从未减弱过。音乐怪诞地阐述了作品的“标题”，即使施特劳斯仅以“回旋管弦乐”为这首作品命名，它也是施特劳斯表现恶作剧的最欢快的管弦乐曲之一，会在他的全部曲目中迅速占据永不动摇的地位的。任何人都应听听由施特劳斯本人指挥的《提尔的恶作剧》不同凡响的录音。它既温柔又恶毒，多数指挥家达不到这种效果。别人提供的是蜂刺，施特劳斯提供的则是毒蝎的刺。

《查拉图斯特拉如是说》Op.30

1892 年，施特劳斯在埃及时开始读到尼采（Nietzsche）的作品。这位哲学家“对基督教的抨击，特别震撼我的心弦，读了他的书，证实了我十五岁时不知不觉对这宗教产生的反感是对的，并加深了这种厌恶感。信徒只要忏悔，就可不为自己的行为负责任”。正是这种对宗教的反感，导致他与里特对《贡特拉姆》最后一幕产生分歧。里特是个虔诚的罗马天主教徒，他决不宽恕施特劳斯对最后一幕的修改。修改前，主角贡特拉姆准备向教友忏悔罪过，并准备接受惩罚。但是，施特劳斯受尼采的影响，修改了这一幕，他让贡特拉姆反抗社会和教派的权威，只对他自己负责。我们今天读起来觉得那不过是小题大作，可是在一个世纪前，它令世界震撼。其实这一修改实际上不外是说，施特劳斯作为音乐家，决心走自己的路，并仅对他自己的艺术良知负责。

尼采的散文诗《查拉图斯特拉如是说》（Alsosprach

Zarathustra）是1885年完成的。尼采启用生活在公元前约六百年的神秘的波斯人查拉图斯特拉，作为他自己的哲学以及他对战争、贞操、女人、宗教与科学的看法的代言人。这位预言家远离人类，过着穴居生活，他不时回来，把他隐居独处苦思冥想的心得传授给信徒。他对人类提出的一个座右铭是“由最优秀的人（或超人）来统治”：“人是可以征服的……人之所以伟大，是因为人不是目标，而是到达目标的桥……超人应是大地的化身。”然而，随着重大事件的接踵而至，这个理论黯然失色了，在短短的四十年里，德国军国主义使欧洲两度蒙受战争的苦难。查拉图斯特拉为阐述这一切已累得近乎精神崩溃，但是在尼采的书中，他在养病康复期间，成了理想化的人物，他用诗歌形式，滔滔不绝地陈述哲学思想，诗中描绘了山峦和日出、翩翩起舞的少女和午夜的钟声，还论及意志与永恒。在这个段落中，他插入以“人啊，当心”为首句的十一行诗，马勒在他的《第三号交响曲》的一个乐章中用过这个首句。正是尼采这个用华丽语言表述的富于浪漫色彩的形象吸引了作曲家。瓦格纳之后音乐浪漫主义的三位大师（施特劳斯在1894～1896年，马勒由1895～1896年，戴流斯则于1898年）几乎同时分别用音乐表现尼采的《查拉图斯

特拉如是说》，这肯定绝非巧合。

1966年，塔奇曼（Barbara W. Tuchman）才华横溢、引人入胜的《辉煌之塔》（The Proud Tower）一书问世，书中将施特劳斯描绘成音乐界的凯撒，并借用罗曼·罗兰（Romain Rolland）对本世纪初欧洲“尼禄主义在传播”的描写，作为她的理论的佐证。她称施特劳斯是“超人理论的忠实信徒”。历史学家惯于把艺术家看成是时代精神的象征，但是他们往往只看到表面现象，而不触及更深的内涵。将施特劳斯与威廉的军国主义精神等同，无异于错误地引导人们将艾尔加与英国的强权外交画上等号。塔奇曼小姐举不出任何有实据的文字资料来证实她的断言。施特劳斯崇拜的是尼采的文学表现力，并非崇拜他的哲学。1946年他写道，他从尼采的《查拉图斯特拉如是说》中获得了“美学的享受”。五十年前，在柏林首演他的作品时，他明确地说，他不打算“写富于哲理性的音乐……我只想用音乐来表现人类经由宗教以及科学的各个发展阶段，由原始人逐渐进化，直到产生尼采的超人思想。我意欲用整首交响诗表达我对尼采的思想的敬意。”

施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》中没有情节，也不像《提尔的恶作剧》那样，生动地描绘具体事件。

这是一首关于抽象思想的音诗，但是施特劳斯在使两个差异大的调性（代表人的 B 调和代表自然的 C 调）的转换和相互对立的基础上，赋予这首音诗戏剧性的和音乐的冲突。他选择了尼采作品中八个章节的标题作音乐插段的提示，但是他还是将整首作品说成是“根据尼采的作品自由改编的”，使自己脱离一眼就能识别的音乐表达文学作品的路子。作品的梗概是尼采的，然而内容和细节属施特劳斯风格。在音乐表现上最接近尼采作品的是戴流斯的《生之弥撒》（A Mass of Life）。戴流斯以为施特劳斯的《查拉图斯特拉》是败笔。从他所处的位置来看，这首作品无疑是不成功的；但是，施特劳斯敏锐的创作力，熟练的谱曲技巧，组织结构的节俭性以及和声色彩的独特性，赋予这首作品力量和美，自问世以来，一直取尼采而代之。施特劳斯本人也意识到了这一点。在法国克福最后一次排练后，他写信给妻子说：“在我全部最重要的作品中，它是最光彩夺目的，形式最完美、内容最丰富、音色最独特……高潮迭起，妙不可言！！总谱无懈可击……”这听起来似有自鸣得意之虞，但在当时确实这么写了。这或许是职业指挥家激动的反应，而不是作曲家的沾沾自喜。
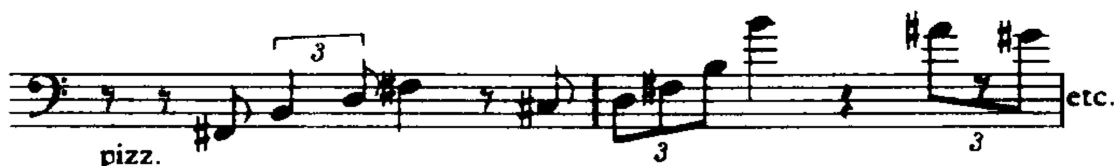
1894 年2 月，施特劳斯在魏玛首次萌发用音乐草

谱《查拉图斯特拉》的构想。1895年7月9日的一则日记，表明他在构思《查拉图斯特拉》。他写道："构思一首新的音诗：默想。灵性的感受。认识。礼拜仪式。怀疑。失望。" 1895年12月7日，他开始认真创作，并于1896年7月17日完成了缩编谱。大总谱是在1896年2月4日至1896年8月24日完成的。在极其动人壮丽的日出序曲（施特劳斯这样描绘序曲："太阳升起来了。人进入世界，或世界融入人心中。"）之后，是下列各乐章的标题："隐居人"、"极度的渴望"、"欢乐与热情"、"死亡之歌"、"科学"、"康复"、"舞之歌"和"夜游者之歌"。管弦乐团包括四管制（quadruple）木管乐器，六支法国号，四支小号，三支长号，两支土巴号，两架竖琴和一架管风琴。总谱惊人地明晰易懂。施特劳斯兼奏乐器，取得了某种比华而不实地使织体复杂化（如马勒所做的那样）更好的效果。

音诗以管风琴把低沉的C音延长了四个小节而开始，由此引出了大自然的动机，四支小号奏出C-G-C，接着是大调和小调戏剧性地交替，由定音鼓敲出雷鸣般的三连音。库布里克（Stanley Kubrick）独具慧眼，他在1968年拍摄的电影《2001年太空漫游》中采用了这个

扣人心弦的经过句，在管风琴奏出最后一个音符时达到了高潮。人在 b 小调中出场：
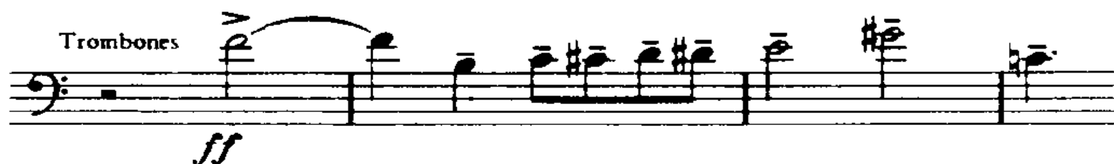
谱例 16



弦乐用颤音表现出某种预兆不祥的探索，“隐居人”显然在探究宗教，因为在谱例 16 后，弱音法国号奏出素歌信经的主题，显然带有讽刺意味。接着融入施特劳斯华丽的管弦乐旋律中，由柔和的管风琴伴奏，弦乐分奏十六个声部。在这里，我们见到了施特劳斯独有的风格：通过和声“横向移动”的方式进行大转调。英国管和独奏中提琴引出“极度的渴望”，B 音作为主要的调性而返回，很快就由多调性经过句中的大自然动机的 C 大调与之相对比。在这首作品问世之时，这曾引起轩然大波。这次用管风琴奏出的素歌圣母颂歌表现宗教，但被低音弦乐奏出的上冲的主题所掠过，由此开始了“欢乐与热情”的段落。

长号引进了一个新的主题，使这个插段的热情骤减：

谱例 17
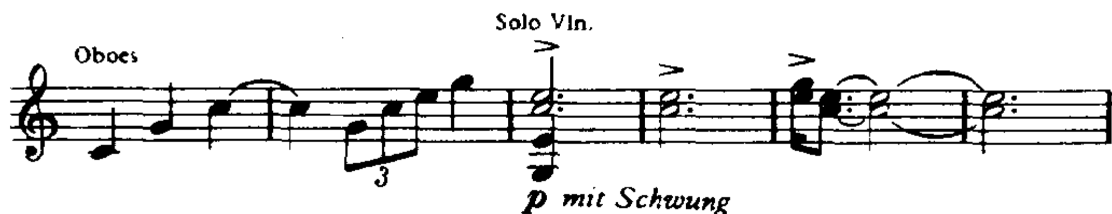


1898 年，谢德尔（Arthur Seidl）经施特劳斯同意写了一篇分析这首音诗的文章，将这个主题命名为“憎恶”——查拉图斯特拉对纵欲的抗议。纽曼（Ernest Newman）嘲笑音乐可以表达憎恶的看法。然而，从这个主题与 B 调和 C 调对抗这种严谨的音乐结构的关系来看，可以看出这个主题是能表达憎恶的。b 小调调性使“死亡之歌”的织体带上柔和的色调，使其隐藏在神秘中。在这里，谱例 16 试图再次恢复至高无上的地位。自然动机在小号独奏出辉煌的高潮中返回，然后阴暗遮掩了光线，施特劳斯以“自然与人”的动机为基础的博学的赋格主题表现出他对“科学”的理解，并利用半音音阶的全部十二个音符，编成三种节奏五种不同的调性。但是，他没有让这种忧郁的调子持续很久。谱例 16 振奋起来，进入了“康复”诙谐曲。尽管谱例 17 几番努力，以重申科学的严肃性，然而，在人的精神充溢中，它没有这种机会，最后它变成降 E 调的竖笛奏出

的《提尔的恶作剧》。一系列颤音和小号声重复着自然动机，表现了喧闹的场面，将音乐转到C大调的，表现超人跳舞的“舞之歌”的边缘。

施特劳斯在“舞之歌”这个关键的乐章里，第一次用悠扬的独奏小提琴和幽默的双簧管奏出维也纳圆舞曲。这是无可辩驳的证据，证明施特劳斯没有让塔奇曼抓到把柄来攻击他赞同超人哲学。你能想像超人在舞场跳圆舞曲吗？把毫不相关的事结合在一起很有说服力，表现了巴伐利亚人毫不夸张的幽默。附带一句，圆舞曲的主题是自然与人的主题另一次天衣无缝的结合。双簧管主题的前三个音符是自然动机，另外四个音符属于谱例16：

谱例 18



为十七个声部的弦乐和两架竖琴谱成的迷人的总谱，最终让位给“康复”插段的酒神赞歌舞曲的返回，接着出现了构想非凡的发展部，其中自然动机与人的主题（谱例16）两种相对的调性反复相互取代，随着舞曲的节

奏逐渐热烈起来，尽管“憎恶”的动机（谱例 17）不断粗暴地插入。谱例 16 的一个意气洋洋的陈述，将舞曲带到 C 大调自然动机的高潮，在那里与谱例 18 汇合。但是，在“夜游者之歌”夜半钟声敲响的时候，主导着全曲的是谱例 17。查拉图斯特拉在诗中，以一种敬畏和狂喜的奇异复杂的心理，表达着战胜灾祸的胜利喜悦。在音诗中，钟声的轰鸣慢慢压倒了谱例 17 的表现力。调性也从强烈的 C 调滑到柔和的小夜曲般的 B 大调了。人的主题（谱例 16）作为一个对位旋律用巴松管奏出，“憎恶”的动机最后一次插入，但是很弱的尾声的和声，把一切冲突的痕迹都抹去了，冲突成了一种遥远的记忆，所能听到的，只剩下代表人和自然尚未解决的基本冲突，B 调和 C 调。长号和低音提琴奏出 C 调的自然主题，与 B 大调遥远的木管乐器的高和弦相交替，但我们听到的最后乐音，是大提琴拨奏和低音声部的自然主题。

在《提尔的恶作剧》和《唐吉诃德》中，人们对剧情的了解增加了音乐的欣赏性，而人们在聆听《查拉图斯特拉如是说》时，甚至连“标题”是什么也没必要记住。近年来《查拉图斯特拉》备受人们的青睐绝非偶然，在《2001 年太空漫游》之前，《查拉图斯特拉》就

开始享有盛名了。这首作品的难度吓不倒当今专业管弦乐团和指挥家，他们喜欢挑战，喜欢总谱。我想听众不了解，也不关心尼采和查拉图斯特拉是何许人也。他们听到的是音色丰富、激动人心、有创新精神的音乐，曲调诙谐、有力，感人至深，旋律很有生命力。对他们来说，这首作品是《理查·施特劳斯如是说》。

《唐吉诃德》Op.35

1896年10月，施特劳斯到佛罗伦萨度假。10月11日，他在日记中写道："首次萌发创作一首关于唐吉诃德的管弦乐曲的念头，骑士主题狂热奔放，自由变奏。"对施特劳斯而言，这是一段忙碌的日子。他除了在慕尼黑指挥歌剧演出外，1897年上半年，他作为特约指挥家，到国外旅行指挥他自己的作品，并与慕尼黑剧院总监波萨特（Ernst von Possart）一同到各地演出。1897年2月，他为波萨特写了"为说话者（speaker）和钢琴"的歌剧《恩诺奇·阿丁》（Enoch Arden），是用斯特劳德曼（Adolph Strodtmann）翻译特尼森（Tennyson）的一首诗为故事背景的（4月12日，施特劳斯与波萨特一起在斯图加特时，获悉他的妻子阿娜经历了困难和危险的分娩，生下儿子弗兰茨）。1896年11月，他为一部新歌剧《蠢人》（Die Schildbürger）写了一点曲子（后来

放弃了），五天后，他为根据歌德的《莉拉》（Lila）编写的歌唱剧（Singspiel）谱写了一些芭蕾舞曲（这部作品也放弃了）。较有收获的是他创作的歌曲，原因是他与阿娜的生活幸福美满，正处于感情奔放的时期。1896年12月和1897年1月，他谱写了管弦乐伴奏的第三和第四首歌曲（Op.33）：《圣歌》（Hymnus）和《朝圣者晨曲》（Pilgers Morgenlied）。1897年春天，他谱写了两首极好的无伴奏主音音乐合唱曲（part-song，Op.34）：《圣歌》（Hymne）和《晚会》（Der Abend），其中的圣咏（Choral）可与《查拉图斯特拉》中炫技的管弦乐经过句媲美，但这两首作品仍鲜为人知，欣赏者寥寥无几。

《圣歌》是4月25日脱稿的，不过在4月16日，施特劳斯曾在日记中写道："交响诗《英雄与世界》（Held und Welt）的腹稿开始形成了，作为森林之神滑稽短歌剧，与《唐吉诃德》相辅相成。"《英雄与世界》最后成了《英雄的生涯》（Ein Heldenleben）。在施特劳斯看来，这两首作品在他富有创造力的想像中是密不可分的，它们是同一时期构思出来的，从他的日记中看出，6月和7月，他忙于创作《唐吉诃德》和《英雄与世界》，或暂时称为"英雄交响曲"（The Heroic

Symphony)。1898年他向法兰克福博物馆音乐会乐团指挥科赫尔（Gustav Kogel）谈了他的看法，他写道："《唐吉诃德》和《英雄的生涯》是作为姐妹篇同时构想的，特别是《唐吉诃德》，只有和《英雄的生涯》比较，才能全面充分地理解它。"不深入了解施特劳斯音乐创作思想活动的听众，对这种见解难以心悦诚服。但是这两首作品无疑从两个对立的方面描述了英雄主义。

1897年7月22日，施特劳斯先谱写了《唐吉诃德》的结尾，把前面一些部分留在以后谱写。8月12日，他开始写大总谱。12月29日上午脱稿，按他的速度衡量，这段时间太长了。读他的乐谱可以看出，随着主题的展开，他写了详细的"标题"，作为一种备忘录，譬如他写道："……唐吉诃德向桑丘倾诉了他对和平的看法，其后，桑丘再次表示了他的疑虑，唐吉诃德发怒了，桑丘闭嘴不语，上床睡觉了；接下来是大提琴独奏的守夜、挽歌。"

我认为这是一首最伟大的音诗，也是施特劳斯最伟大的作品之一，在这首妙不可言的作品中不乏灵感，运用变奏曲式来描写唐吉诃德的奇异经历，可说是最不起眼的灵感。施特劳斯巧妙地从塞万提斯（Cervantes）的

小说中选材，但是，为适用于音乐的目的，他改变了事件，并按他自己选择的顺序排列（我们可以顺便提及的是，一年后，一位英国作曲家〔中译注：埃尔加〕也采用变奏曲式，来表现他的密友们古怪的甚至唐吉诃德式的行为。）施特劳斯本人将《唐吉诃德》描绘成“一个主题与虚无世界的斗争”，他说，在这首作品中，他采取了“随意变奏曲的形式”，并倾注了悲喜剧的嘲弄揶揄。幽默中掺杂着哀婉乃是施特劳斯歌剧的精髓，在《唐吉诃德》中，这种精髓得到配器法的密切配合，在恰如其分地表现异想天开方面是无与伦比的。作品证明了施特劳斯的各种长处，从中绝找不出他的任何不足之处。施特劳斯这一作品的总谱与马勒和埃尔加交响曲中表现多愁善感的最出色的插段一样，富有想像力、渗透力和活力。有人对标题音乐有先入为主的偏见和疑惑，《唐吉诃德》可以消除他们的偏见和疑虑，因为《唐吉诃德》的形象化描绘栩栩如生，而自身又是一种纯音乐艺术。

施特劳斯写的大纲如下：

引子：唐吉诃德读了大量骑士浪漫事迹的书，终于失去了理智，决定去作一名漂泊四方的骑士。

主题：有着一副悲伤面容的骑士唐吉诃德（独奏大提琴）；桑丘（低音竖笛，次中音土巴号和独奏中提琴）。

第一变奏：怪异的主仆带着托博索的美人达尔西尼亚的赠物出游；与风车的奇遇。

第二变奏：战胜了伟大的阿利芬法伦皇帝的军队（与羊群之战）。

第三变奏：骑士与随侍的对话：桑丘的要求、问题和格言，骑士的告诫、和解和允诺。

第四变奏：与忏悔者队伍的不幸遭遇。

第五变奏：唐吉诃德彻夜不眠守着武器。向远方的达尔西尼亚倾诉衷肠。

第六变奏：遇到一个农村姑娘，桑丘对他的主人说，她是被妖术迷惑的达尔西尼亚。

第七变奏：骑马行空。

第八变奏：在灾星照耀下乘魔船航行（船歌）。

第九变奏：与假想的魔鬼——两个骑驴的小牧师之战。
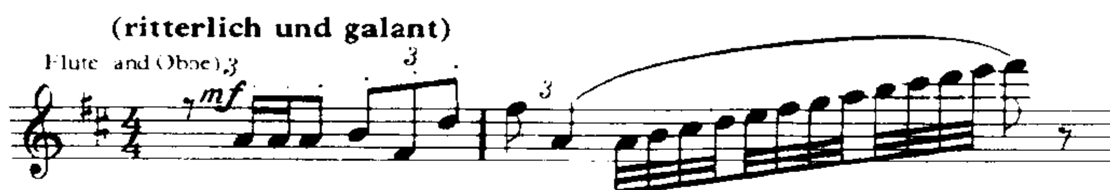
第十变奏：单枪匹马与闪光月亮骑士之战。唐吉诃德被打倒在地，他与武器告别，抱着当个牧羊人的愿望回到家中。

终曲：恢复理智后，他决定在反思中度过余生。唐吉诃德之死。

曲子是为大型管弦乐团谱写的（虽说这首作品的规模不及《查拉图斯特拉》），由六支法国号，二支土巴号和风声器（wind machine）组成。在绝大部分时间里，由独奏大提琴表现唐吉诃德，施特劳斯打算由管弦乐团的首席大提琴来演奏这个角色。但是难度太大了，往往需要由独奏大师来演奏，结果这首作品似乎成了协奏曲。聆听由托特利埃（Paul Tortelier）这样的大提琴家演奏这个角色时，因为他在演奏时看上去很像唐吉诃德，作品增加了艺术效果，但是毫无疑问作者原来的创作意图更令人满意，尤其与表现桑丘的中提琴的配合会更令人满意。

《唐吉诃德》由引子开始，陈述了骑士的主要主题，但不是变奏曲的主题。引子共有三个主题，个个都是美妙的创意（invention）。第一个主题“骑士与影子”，由木管乐略有颤音的花腔表示，几乎是一首道歉的旋律：

谱例 19



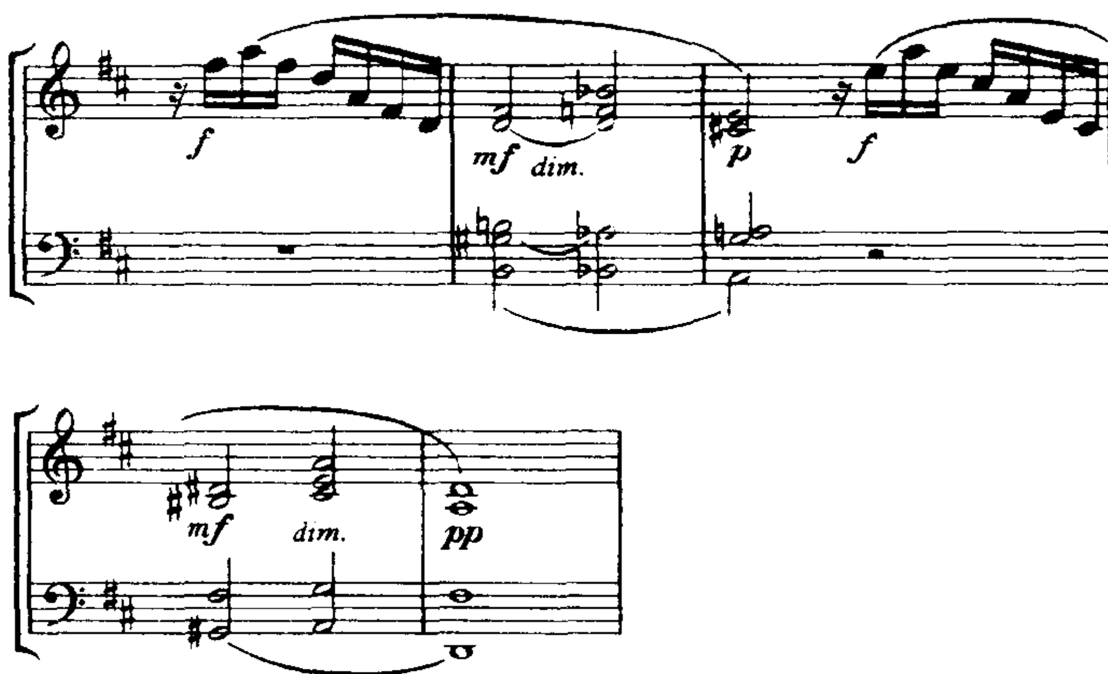
第二个主题是施特劳斯曾在《贡特拉姆》和《提尔的恶作剧》中运用过的手法，象征着谦恭有礼。在法国号和巴松管的伴奏下，由小提琴奏出：

谱例 20
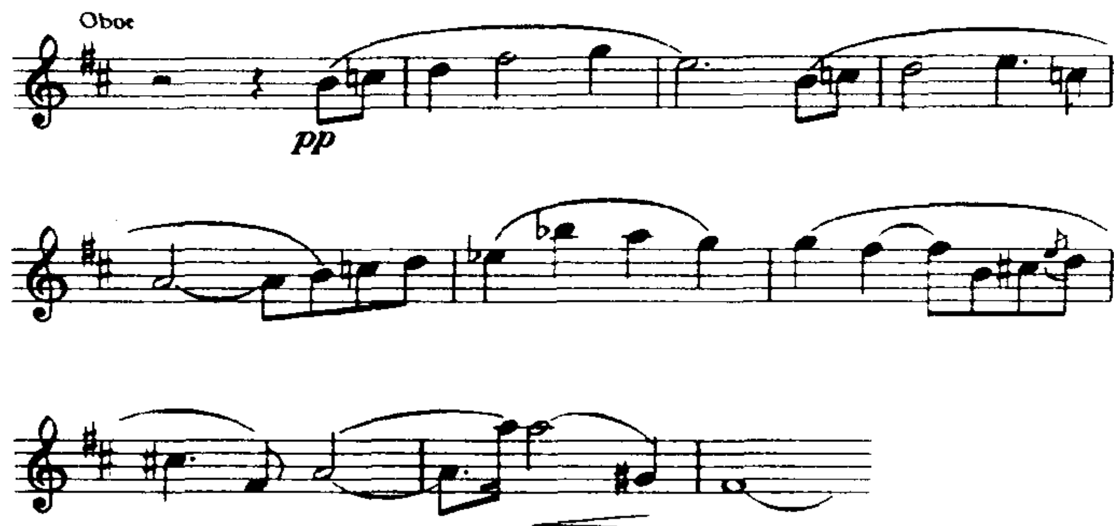


在第三个主题中，施特劳斯再次有效地使用了和声横滑（harmonic sideslips），以说明唐吉诃德的幻想习性：

谱例 21



正是这个不断变换的主题，向我们表明唐吉诃德沉迷于浪漫的骑士生活，梦想着一个女人，这个女人最后具体变成了达尔西尼亚，他一举一动都是为了她。施特劳斯赋予她一个最欢乐的主题，在竖琴和两个后席弱音小提琴的伴奏下，由双簧管独奏：

谱例 22



惟有擅长刻画人物的天才作曲家，才能创作出这样一个旋律，完美地捕捉到一个理想化的、几乎无血肉之躯的梦幻般的女人。在小号的号角声后，因为唐吉诃德已经想像着必须保护她，音乐愈来愈复杂，多方面的对位组合，表现这位老人读的书，使他满脑子装着一个更疯狂的计划，直至猛烈的不协和和弦显示出他的理智在丧失。在唐吉诃德启程时，施特劳斯最后用独奏大提琴奏出一个合成的曲子以表现唐吉诃德的三个主题。骑士的仆人桑丘也有他自己的三个主题，一个是用低音竖笛和次中音土巴号来表现的，第二个是独奏中提琴表现的喋

喋不休，第三个像是警句，也是以中提琴表现的。

几乎没有必要详尽追述奇遇（变奏部分）。乐器新颖而恰当地运用的例子不胜枚举：唐吉诃德和桑丘一同骑马离去（独奏大提琴和低音竖笛），用小提琴表现的达尔西尼亚的主题犹如一面旗帜在他们的上空飘扬；（在第二变奏中）与羊群的奇遇，羊的叫声被滚吹的木管乐和铜管乐模仿得活灵活现，接着是一个牧羊人吹笛的主题，我们将在《英雄的生涯》中再次听到这个主题；两个声部的第三变奏一开始是骑士与仆人间类似诙谐曲的对话，并以唐吉诃德对骑士世界的狂热看法结束，它是在谱例19的基础上，用施特劳斯的一个洪亮圆润，充满激情华丽的坎第列那（cantilena）来表现的，由升F主音到本位G和降B跨度很大，是歌剧《没有影子的女人》（Die Frau ohne Schatten）和《达尼埃的爱情》（Die Liebe der Danae）中类似插段的先驱。在唐吉诃德与忏悔者胡闹似的对抗中，他误把忏悔者举着的圣女雕像看成是被拐骗的少女，但桑丘使主人回到现实中来。桑丘发现唐吉诃德没有被杀死而感到快乐，紧接着是第五变奏，这一变奏埃尔加无疑会称之为间奏（interlude）的。它表现了唐吉诃德在洒满月光的院子里，彻夜不眠地守着他的盔甲，是基于达尔西尼亚的

主题（谱例22），由独奏大提琴在其他大提琴大量变奏的衬托下奏出的一个宣叙调式（recitative-like）的冥想曲。

在这个极其崇高安静的时刻后，施特劳斯回到喜剧性的农村少女牧歌插段，桑丘将少女当做被魔鬼迷住的达尔西尼亚。这时，施特劳斯适当使用谱例21中的变化和弦的转变表现了少女避开他的敬意，唐吉诃德很迷惑（谱例20）。在表现空中假飞的第七变奏中，施特劳斯充分运用幻觉手段，动用了风声器、竖琴滑奏和滚吹（flutter-tonguing）长笛。不过，正如德·马尔（Norman Del Mar）在他的长篇专著❶第一卷中指出的那样，持续不断的持续D音暴露了事情的真相：木马是牢牢地固定在地上的。

最后的三个变奏组成了这首作品的终乐章，进展很迅速。主仆二人的船只失事，他们获救，未被溺死，唐吉诃德对两个修道士展开攻击，两支无伴奏巴松管极其滑稽可笑地模仿了教士的对话。在这次小小的交战（第十变奏）后，是唐吉诃德与闪光月亮骑士展开的更认真的较量，整个管弦乐团的激烈音响与独奏大提琴交织在

❶《理查·施特劳斯生活及作品评析》（伦敦，1962年）。

一起。音乐造成的梦幻突然消失，施特劳斯进入了描述个人大悲剧的段落，即唐吉诃德决定回家。在管弦乐团急切奏出的行进哀歌中，悲哀的击鼓声加强了颓废消沉的感觉。引子中的不协和和弦再次成了高潮，不过这一次不协和音变为协和音，因为唐吉诃德正在恢复理智。或许他想成为一个牧羊人（英国管回到《英雄的生涯》的田园诗主题表明了这一点），但是以谱例 21 为核心的行进哀歌的短暂再现表示这个想法被打消。不协和和弦再次奏响，而简练明确柔和的高音和弦排除了不协和和弦，表示他神志清醒了。施特劳斯谱写的尾声是轻柔的、令人感伤的。唐吉诃德快死了。独奏大提琴奏出一个主要主题的新变体，让人温情地忆起唐吉诃德的各个主题的原型，然后在渐弱的音响中结束。用竖笛与弦乐表现的谱例 21，成为这首浪漫主义艺术杰作的结尾。

《英雄的生涯》Op.40

前面已经提到酝酿这首音诗的情况。1898年夏天，施特劳斯辞去了慕尼黑歌剧院指挥职务，签了合同，与穆克（Karl Muck）一同，担任柏林歌剧院指挥，此后，他开始不间断地创作这首乐曲。在4月、5月和6月的日记中，他依然说到他在写“英雄”，但是到了7月18日，才确定了作品的真正标题，他写道：“《英雄的生涯》的战斗结束了。”7月23日，他给出版商斯皮茨韦格（Eugen Spitzweg）写了一封很有名的信，某些评论家忽略了这封信冷嘲热讽的笔调，因为他们急于否定施特劳斯：

> 鉴于我们的指挥家对贝多芬的《英雄》并不十分欢迎，因此，现在极少演奏这首曲子了，为了满足听众的迫切需要，我谱写了一首大型音诗，题为《英雄的生涯》（这首音诗中并没有葬礼进行曲，但

是它采用的的确是降 *E* 大调，而且多处出现法国号，法国号无疑是英雄主义最好的表现形式了）……

7月30日，他完成了作品草稿，8月2日，他开始写音诗的总谱。大总谱是12月1日完成的，但是，我们发现仍有大量的工作要做。在《唐吉诃德》中，他针对各个动机，写了扼要的总结，这样做一方面是提醒他写到什么地方了，一方面也是阐明“标题”。他写道：

在与世界进行战斗之后，是渴望和平的柔板。田园曲（*idyll*）表现逃离闹市，过隐居生涯。

他还写道：

在爱情的一场后，再也听不到嫉妒与批评了，他依然沉浸于降 *D* 大调中……他用更轻柔的声音说话，做出更多的奉献，但懒散的毛病依旧。然后，他突然被憎恶所袭，完全回到田园曲，以便仅仅为着他的思想、他的愿望、他的个性的发展，在

宁静和冥想中生活。秋天的森林——回到爱人的身旁——热情的音乐渐逝，与爱情场景二重奏终曲近似的几页。

施特劳斯的任何一首管弦乐作品，甚至《查拉图斯特拉如是说》，都没有像《英雄的生涯》这样，引起人们如此之多的误解。他们并没有确切的依据，就认定英雄是施特劳斯本人，于是推论说，这是在俾斯麦之后德国人典型的自我扩张，音乐再次表现了尼采的超人。那些自传体式的段落，记述了施特劳斯的爱情生活，以及他作为指挥所取得的成就。他的对手被饶有风趣地描绘成军队，但其实并不是军队，而是音乐评论家。英雄在和平时期的音乐引自他自己的作品。他还有什么理由可以反驳这些评论家呢？1946年，他对传记作者舒赫（Willi Schuh）说："我本人当然不参战，但是我可以利用我自己的主题去表现和平时期的音乐。"英雄的伴侣是用长时间的小提琴独奏来表现的。施特劳斯在1900年对罗曼·罗兰说：

我要描写的是我的妻子。她是个女人味十足、很复杂的人。有点乖戾，有点卖弄风情，一人千

面，瞬息即变。开始时，英雄追随她，进入她刚刚唱过的调性，但是她总是远远地飞去。于是，他最后说："我不动了，我就停留在这里。"他停留在他的思想中，停留在他自己的调性中。于是，她回到他的身旁。

这只是他刻画妻子阿娜的许多音乐形象之一，在辉煌的歌剧《间奏曲》（1924年）中，这种形象刻画达到了登峰造极的地步。

但是，开头段落那位强壮的桀骜不驯的英雄无疑不是施特劳斯，他向来不是从这种角度来看待自己的。他对罗曼·罗兰说："我算什么英雄，我没有英雄必不可少的力量，生就不能投入战斗，我更愿意退避和静养。我没有足够的天赋。"如果谁想验证这个谦逊的自我评价是否属实，只须想一想1933～1935年施特劳斯显然被纳粹蒙蔽的事实就行了，《英雄的生涯》开始部分的英雄是绝不会允许自己如此妥协退让的。仅在谱写《英雄的生涯》几年之后，施特劳斯没有支吾搪塞，在《家庭交响曲》中画了自画像，正如他们所看到的，主题的标题写着"悠闲"、"梦幻般的"和"郁闷"这样的词。根本没有《英雄的生涯》第一段中他所要的那种"英雄的

力量"。

舒赫在施特劳斯传记[1] 第一卷中，特别指出最后段落“退隐和在默祷中自我完善”，与施特劳斯的生活态度截然相反，其他人则视其为 1908 年他回加米施别墅的先兆。尽管很难说这样的一个忙人竟然“退隐”，或许对此需要进一步深入思考，哪怕完全是出于推测。有些人，特别是阿尔马·马勒（Alma Mahler）制造了一种印象：作为作曲家的施特劳斯情感很肤浅，这其实是一种误解。施特劳斯的行为当然也助长了人们的误解，这正是我们应该加倍怀疑的原因。他渴望有稳定的收入，渴望家庭生活舒适，他厌恶在冬季创作，他玩牌，即使灵感来得勉强也要强制创作。更重要的是，他故意不谈自己作品的实质，难道这些不是他迫切需要逃避他天性中阴暗面和恐惧感的迹象吗？难道乐观的性格不是对付恐惧感最强有力的，但不一定是最容易掌握的武器吗？音乐为灵魂逃遁的黑夜提供了最好的道路。音乐只在某些时候流露出恐惧，如克莉特姆奈丝特拉在《艾蕾克特拉》（Elektra）中梦魇的咏叹调，《玫瑰骑士》（Der

---

[1] 《理查·施特劳斯：早年生活纪事（1864 ~ 1898 年）》，玛丽·惠托尔译（剑桥，1982 年）。

Rosenkavalier）第一幕马沙尔林的最后独白（在这样的气氛中，恐怖的实情起了什么作用呢?)，在《没有影子的女人》的几个部分中以及最后在《变形》（Metamorphosen）和双簧管协奏曲，都流露出恐惧。
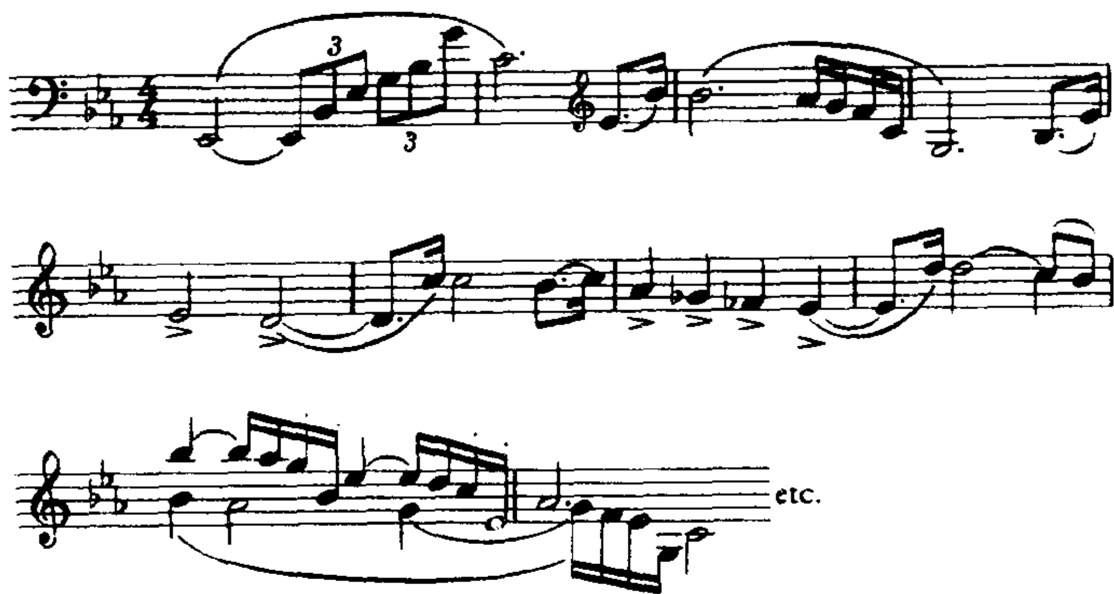
任何一个像施特劳斯这样才华横溢的伟大作曲家都无法摆脱过去生活的不愉快对创作的影响。我们可以找出影响施特劳斯创作的原因。他青少年时的家庭生活便是原因之一，他的母亲精神极度紧张，最后到了需要进精神病院接受治疗的地步。他那吹奏法国号的父亲饱尝痛苦，脾气变得暴躁。母亲生病使父亲感到压抑，以至施特劳斯不得不充当调解人。施特劳斯对父亲说，他有责任“排解和驱散阴暗的思想，使自己坚强和健壮起来”。这无疑是施特劳斯创作音乐的目的，也部分说明他不被性情反复无常的妻子的羞辱和轻蔑所激怒的原因。毕竟他以前目睹过这一切，知道这会带来什么后果。虽然我们不赶时髦，说瓦格纳之后的大多数浪漫派音乐家都有“死的愿望”，但是仍可以研究《死与净化》、《唐吉诃德》和《唐璜》的结尾经过句和《四首最后的歌》，更深入地考虑施特劳斯为何这么脆弱。如果他看来很想过安静的生活的话，那是因为他知道生活不平静是什么滋味，他的感情受到过极深的伤害，他被吓

坏了。

施特劳斯为《英雄的生涯》扩大了管弦乐团编制，包括低音竖笛、低音巴松管、八支法国号、五支小号、三支长号、次中音和低音土巴号，打击乐器和弦乐器部至少要由六十四个人演奏，阵容十分庞大。在曲式上它采取了大型奏鸣曲乐章，有诙谐曲和柔板的成分。这首音诗共分六个段落，但总谱中没有标题，这六个段落是：（1）英雄；（2）英雄的对手（或评论家）；（3）英雄的情侣（或妻子）；（4）英雄的战斗事例；（5）英雄的和平努力（面对持续不间断的批评进行抗争）；（6）英雄退隐，生命结束。

尽管这首内容丰富、热情奔放的大型音乐，曾令某些人感到困惑不安，但是其他的人认为，这是最杰出的管弦乐作品之一，他们欣赏作品中所含的大量的幽默及才智，也欣赏它所倾诉的丰富情感。第一部分，第一主题段落，用法国号和弦乐奏出降 E 调的庄严的长主题来表现英雄，其中充满信心和活力的律动，虽说第七小节中低半音的音符或许表示英雄的弱点：

谱例 23



这个主题跨越了将近三个八度，真实地表现了一个坚强的但不是专横傲慢的个性。在重新陈述中出现了新的主题，音乐渐强，直至出现一系列大高潮，最终是又一次辉煌再现谱例 23。接下来奏出六次激烈的大胆的挑战，每一次的结尾都是简短紧张的延长。然后铜管乐吹奏出谱例 23 的第一个小节，再次出现延长，英雄在观望，看他摆出的战斗姿态产生了什么效果。
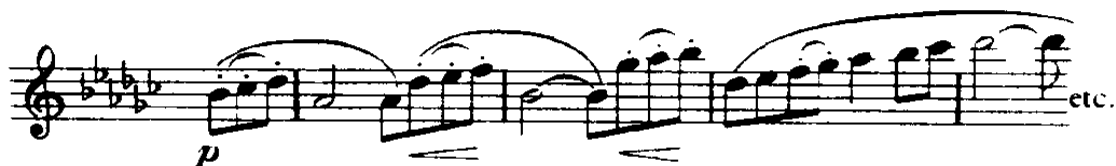
木管乐、土巴号和弱音长号吹出了反对者（批评家）的答复，他们被描绘成一群恶毒、吹毛求疵和爱发牢骚的人。施特劳斯因这个段落受到指责，整体看来，批评家们并没有错待他。这只有部分属实。对作曲家的

作品做出不当的批评，作曲家本身也有责任。无论如何，这不是心情不快的段落，施特劳斯为捉弄评论家所开的玩笑，其实应得到好评。但是毫无疑问，刺耳之音使英雄感到不安，他的主要主题（谱例 23）转为大提琴和低音声部以小调奏出。这些乐器也奏出了新的悲哀的旋律，并入谱例 23 的最后两个小节。乐曲热情高涨，后逐渐减弱，使批评家得以再次怀着恶意发起攻势。然而英雄不再气馁，铜管乐奏出的齐鸣表示他进行报复。

现在我们找到了他重新获得勇气的原因：他的伴侣。管弦乐团首席小提琴手奏出的一个时间最长、难度最大的独奏段落，把他的伴侣人格化了。她有三个主要主题，每一个都充满爱意，与美妙的华彩乐段交相辉映，华彩乐段包括琶音、滑奏、双弦或三弦以及快速音阶经过段。总谱中加了大量的文学说明，表明施特劳斯对这一部分的重视程度。施特劳斯写的一些文字如下："脉脉含情的；轻佻的；温柔的；多情善感的；非常活泼和生动活泼的；十分尖酸刻薄；懒散；很平静；滑稽的；可爱的；快活的；感情充沛的；急切和热烈；愤怒；刻薄；温柔和钟情的。"伴侣的妩媚和任性激励了英雄：在英雄对她的所有答句中常见上升的四度。他起初犹豫不决，后来明白表示爱慕，音乐变得情意绵绵，

由竖琴的滑奏、木管乐的颤音、法国号的情歌和弦乐的爱抚来表现。这是施特劳斯谱写最精彩的爱情场景之一，余韵无穷（见谱例 24）：

谱例 24
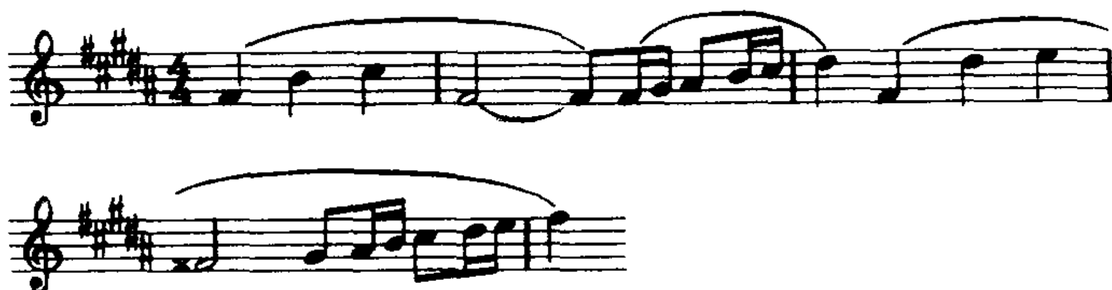


英雄即使沉浸在无比幸福之中，仍在想着那些评论家，背景音乐中可以听到批评家们的闲谈。谱例 24 的温柔音响提示他的伴侣用手抚摸他的额头。三支幕后的小号吹奏出行动的信号，英雄无法克制自己，伴侣的主要主题激励着谱例 23，他准备投入战斗。

第四个段落通常被人称为“战斗”，它刚问世时引起了强烈的反响。今天，我们的耳朵不仅对真枪实弹的战斗声音，而且对于管弦乐团大量使用不协和音都习以为常了，但这段音乐听起来依然刺耳，令人兴奋，不过不难看出其结构，所以我们知道，它与人们一度批评的“音乐的混乱”相距甚远。最初在柏林上演此曲时，罗曼·罗兰去听了，他说，他“看见人们发抖……突然站起身来，不自觉地作出激动不安的举止”。英国评论家

约翰斯通向来是同情和理解施特劳斯的，1904 年，他在《曼彻斯特卫报》上撰文写道："'战斗'这一场不是音乐，跟音乐风马牛不相及。它是可怕的赘疣，是对音乐的玷污，是荒谬的音乐作品，丝毫看不到创作了动人、完美的《死与净化》的天才的痕迹……"好厉害的批评。

舆论与欣赏品味随着时间的推移而变化。"战斗"这一场是交响曲发展部，对当时的听众说来太新颖了，但如今不再难以理解。打击乐猛烈地敲击出战斗的节奏。在敲击声中，铜管乐奏出了对手主题之一的变奏。谱例 23 的前四个小节及小号声支撑着英雄，随着噪音的加强，听到了伴侣鼓励英雄的主题。英雄的主要主题（谱例 23）与第一段落的副主题逐渐全面地返回。对手顽强地反击，但是英雄胜利了。在胜利的时刻，兴高采烈地歌颂了爱情的主题。谱例 23 成了胜利的赞歌，然后与伴侣的主题结合在一起，听起来犹如传统的再现部开始了，但是在六个小节后，弦乐、双簧管和小号急速奏出有力的新旋律（谱例 25）。

谱例 25



这个极佳的新创意产生了效果，它使人们重新注意到整个作品的独创精神。施特劳斯以此作为动力，推出气势宏大的高潮，在高潮中他完美地使用了非凡的戏剧性手法，让法国号起劲地吹出《唐璜》的伟大主题（谱例 11）。弦乐和木管乐接着奏出引自同一首作品的爱情主题（谱例 8）以及《查拉图斯特拉如是说》中人的精神的主题（谱例 16）。两支土巴号代表不参加战斗的批评家发表武断的评论，结束了期待中的延长。英雄猛烈地反击，随后平静下来，为第五个段落缔造和平作准备，在再现的幻想曲中，施特劳斯将迄今已出现的音乐作了概括。新节奏的谱例 23 宣告这个段落的开始，由英国管和巴松管以卡农形式奏出副主题之一。人们听到施特劳斯作品一个又一个主题的片断，施特劳斯娴熟巧妙地将各个主题编织成天衣无缝的织体。他一共摘引了

九首作品的三十一个片断。为了便利听众，此处开列了清单（总谱参见尤伦伯格〔Eulenburg〕出版社袖珍总谱第498号。标明的小节是引段开始的小节，一些引段有若干小节长，其他的则是扼要提及一个小节）：

1.《唐璜》（第165页，fig.83后五小节，法国号）。
2.《唐璜》（第165页，fig.83后七小节，小提琴和木管乐）。
3.《查拉图斯特拉如是说》（第165页，fig.83后七小节，大提琴、低音竖笛、四支法国号）。
4.《死与净化》（第172页，fig.87，大提琴和低音提琴，“理想主义”主题，谱例12）。
5.《死与净化》（第172页，fig.87，小提琴，“童年”主题）。
6.《唐吉诃德》（第173页，fig.87后三小节，长笛，“骑士”主题，谱例19）。
7.《唐吉诃德》（第173页，fig.87后四小节，英国管）。
8.《唐吉诃德》（第173页，fig.87后五小节，弦乐，“殷勤”主题，谱例20）。

9.《唐璜》(第174页，fig.88，双簧管，爱情主题，谱例10)。
10.《唐璜》(第174页，fig.88，中提琴和大提琴，求爱主题，谱例9)。
11.《唐吉诃德》(第174页，fig.88，低音竖笛，“牧羊人”主题)。
12.《提尔的恶作剧》(第174页，fig.88后三小节，竖笛和低音竖笛，“恶棍”主题，谱例14)。
13.《贡特拉姆》(第175页，fig.88后六小节，竖笛，爱情主题，第一幕)。
14.《贡特拉姆》(第176页，fig.89，小提琴，“自由”主题，第一幕)。
15.《贡特拉姆》(第176页，fig.89后两小节，长号，“自由的未来”主题，第三幕)。
16.《贡特拉姆》(第177页，fig.89后第六小节，第五法国号，“贡特拉姆”主题，前奏曲，第一幕)。
17.《死与净化》(第177页，fig.89后第七小节，次中音土巴号，“理想主义”主题，谱例12)。
18.《查拉图斯特拉如是说》(第177页，fig.89后

第七小节，小号，“自然”动机）紧接。

19.《贡特拉姆》（第177页，fig.89后第七小节，小号，爱情二重奏，第三幕）。

20.《麦克白》（第178页，fig.90，大提琴、低音声部、低音竖笛、巴松管、低音巴松管，“马麦白夫人”主题，谱例3）。

21.《解脱》（歌曲，第20～22小节）（第178页，fig.90后一个小节，双簧管和第一小提琴）。

22.《麦克白》（第178页，fig.90后两个小节，中提琴，“麦克白”主要主题之一，谱例2）。

23.《麦克白》（第178页，fig.90后三个小节，英国管，“王权”主题，谱例1）。

24.《黄昏之梦》（歌曲，第15～18小节）（第179页，fig.89后六小节，中提琴、中音土巴号、低音竖笛）。

25.《贡特拉姆》（第179页，fig.89后七小节，降E竖笛，“公爵”主题，第二幕）。

26.《贡特拉姆》（第180页，fig.91，小提琴，前奏曲，第一幕）。

27.《唐吉诃德》（第180页，fig.91，英国管、法国号、大提琴，第三变奏中的“游侠骑士”主

题）。

28.《贡特拉姆》（第181页，fig.91后六小节，第三和第四法国号，前奏曲中的“贡特拉姆”主题，第一幕）。

29.《死与净化》（第182页，fig.92，大提琴，“热情”主题）。

30.《查拉图斯特拉如是说》（第182页，fig.92后三小节，竖笛、法国号、小号，“人的精神”主题）。

31.《贡特拉姆》（第183页，fig.92后四小节，长号，前奏曲中的扼要动机，第一幕）。

英雄及其伴侣的各个主题与之相互交错，编织成这幅华丽的音乐挂毯。引用段结束后，高音木管乐两次热烈奏出第一段落的挑战主题。两个代表评论家的土巴号作出了沉闷的答复。英雄由于自我怀疑而狂怒，从他的主要主题中传出了呐喊声和粗暴的不协和音。斗争平息下来，变为C大调的和弦，接着开始演奏尾声。

随着鼓敲击出平稳而不规则的节奏，英国管奏出了以谱例23为基础的牧歌式旋律。这个经过句的构想与唐吉诃德历险后回家的经过句相似。音乐回到了降E

的主音；弦乐在八支法国号的有力支撑下，奏出了象征着英雄心满意足的安详而华美的旋律。这是他在战斗后猛烈反击批评家主题的派生，也是伴侣爱情主题的派生。《英雄的生涯》就这样达到结构和情感的和谐一致。现在，英雄的世界似乎是宁静的，但是突然间恶梦重现：铜管乐混杂地奏出对手的第一个主题，不过伴侣（小提琴独奏）时刻在安慰他，英雄又恢复了满足感。法国号重新奏出谱例24，两个温柔的爱情主题交替交织在一起，显得灿烂辉煌。独奏小提琴声缓缓上扬，法国号缓缓下降到各自的降E，同时，铜管乐从谱例23最开端吹奏出增强的降E和弦。

《英雄的生涯》原来的结尾并不是这样的。1898年12月1日，施特劳斯在柏林完成了总谱，当时构想的结尾是很弱（pianissimo）的法国号独奏和小提琴独奏。他的传记作者舒赫披露，施特劳斯的朋友罗希（Friedrich Rösch）打趣地说：“理查，这又是一个很弱的结尾。大众简直难以相信你能以强（forte）结束！！”[1] 12月23日，施特劳斯在日记中写道：“开始为《英雄的生涯》谱写新的结尾。”四天后他完成了。他补充了

[1] 《早年生活纪事》，见前引书。

木管乐和铜管乐上升和弦模进，在小号上微弱地开始，由中强上升到很强，渐弱到中强，直到弱的，渐弱的最后和弦。舒赫讲了一个有趣的故事，1946年，八十二岁的施特劳斯在苏黎世观看一次排练，在听到最后几小节时，他对舒赫眨着眼睛，耳语说："'国葬！！'但是，这不是为恺撒的桂冠，也不是为尼采的超人，更不是罗兰的尼禄，而是为一位歌剧指挥家和作曲家举行的国葬。"

《家庭交响曲》[1] Op.53

1899年3月3日，施特劳斯在法兰克福指挥《英雄的生涯》的首演。十九天后，柏林第一次听到了这首曲子。这是五年里最后一次首演施特劳斯的音诗。值得注意的是，这一系列的下两首作品，标题中出现“交响曲”这个词。《英雄的生涯》脱稿后，施特劳斯在1899年春天开始为一部名叫《埃卡和施密特林》（Ekke und Schnittlein）的歌剧写歌词。他放弃了这部作品，转而考虑写《春天交响曲》，但是没有任何进展。1900年，他开始为《艺术家的悲剧》（Die Künstlertragödie）谱写音乐，写了芭蕾舞剧《吉赛尔》（Kythere）的脚本，并且为该剧谱写了大量的乐曲，该剧为他以后创作的几首作品提供了主题。1899～1901年是施特劳斯创作歌曲

---

[1] 施特劳斯作为一名古典主义者，无疑厌恶把他的作品的拉丁文标题变成意大利文“Sinfonia domestica”。

的高峰期，但是他全力以赴写了独幕歌剧，或歌唱剧《火荒》（Feuersnot）。歌剧脚本是沃尔佐根（Ernst von Wolzogen）写的，施特劳斯承认创作这首作品的意图是"给我可爱的家乡（慕尼黑）一点报复，和三十年前伟大的理查·瓦格纳一样，我在那里也有过类似的不愉快经历。"虽说施特劳斯对慕尼黑的因循守旧言过其实，但是他觉得慕尼黑从未充分地承认他，歌剧院总监一贯反对他的建议，令他感到厌倦。所以当柏林皇家歌剧院请他签订从 1898 年 11 月 1 日起为期十年的合同时，他欣然同意了。10 月 18 日，他最后一次指挥慕尼黑歌剧院的演出，演出的是《费黛里奥》（Fidelio）。然后"离去——投入你的怀抱！"他在给阿娜的信中这样写道。

1901 年 11 月 21 日，在德累斯顿首演了《火荒》，按当时听众的鉴赏水准，这部歌剧有点粗鄙。在柏林，皇后看完之后大为震惊，在第七场演出后，她下令将它从保留节目中拿掉。但是无论如何，施特劳斯结束了自《贡特拉姆》后使他不安的创作歌剧的坏运气（他说，自从《贡特拉姆》失败后，他"丧失了"谱写歌剧的"勇气"。其实，在此期间他考虑过若干部歌剧的创作，所以对这种说法要持怀疑态度。他是在等待合适的歌剧

脚本)。1902年5月，他开始为一首新的交响曲写缩编谱。1903年7月，缩编谱完成了，12月31日，总谱也写完了，标题定为《家庭交响曲》。这一次他不再试图否认作品描述的就是他自己在家里二十四小时的生活情况（英国读者可能乐意知道，他是1903年伦敦举办施特劳斯节后在怀特岛度假时写了这首作品草稿的结尾部分的)。

《家庭交响曲》成了残酷无情和不恰当批评的对象，施特劳斯可能后悔披露了这首以音乐描绘婴儿的洗浴、父母在吵架、做爱、以及亲友议论孩子多像爸爸或妈妈的作品。作品未完成时，就遭到了误解者第一次攻击。施特劳斯的老父亲反对用“家庭”这个词，它暗含有劳役的意思，将把“整个重心落到卑微的琐事上”。给婴儿洗澡这一场景导致汉斯·里希特（Hans Richter）开了个不寻常的玩笑。他说摧毁瓦尔哈拉殿堂的声音，还不及一个巴伐利亚婴儿洗澡时发出的声音的四分之一响。即使这是令人高兴的、至少是好意的话，但也明显地夸张了。纽曼认为管弦乐色彩“过重”，复音音乐“常常是刺耳和杂乱的”，实际音响效果“愚蠢之极，人们在听音乐时感到遗憾，一个天才的作曲家竟然堕落到如此粗俗的地步”。

罗曼·罗兰虽然承认这首作品的重要性，但也认为刺激情欲的爱情场景“趣味十分低级”。人们发现德·马尔赞同罗曼·罗兰的意见毫不感到吃惊。德·马尔称这个插段“让人感到不快”，标题是“无法接受的”。交响曲给塔奇曼留下的主要印象无疑是“尖锐的、刺耳的吵闹声，疯狂的乱哄哄场面，活像是发了疯的马戏团”。她令人无法理解地毫无道理地补充说：“如果这就是德国人的家庭生活，德国的历史就可以理解了。”当这首作品在纽约首演时，美国音乐评论家吉尔曼（Lawrence Gilman）写道，“只有一个缺乏条顿人机敏天性的条顿人”，才能谱写出《家庭交响曲》。这足以证明，他在评论的已不是音乐。同样令人感到惊讶的是，今天的某些评论家依然跟八十年前的先辈一样，无法领会施特劳斯音乐中包含的幽默和嘲弄。他们更该受到指责的是，竟无法发觉这首音乐本身的成就。如同《唐吉诃德》一样，这首交响曲虽然有着非常画面化的标题，但卡拉扬（Herbert von Karajan）勇敢地正确地称其为“施特劳斯最优秀作品之一”，却丝毫也不受标题的影响。1905 年 7 月 5 日，施特劳斯在写给罗曼·罗兰的一封关于《家庭交响曲》的信中，透彻地总结了他对标题音乐的“看法”：
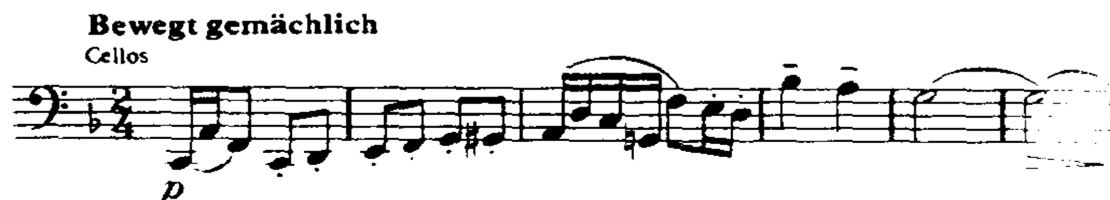
> 对我而言，诗意的标题不过是一个起因，借此可以确定形式，以便用纯粹的音乐表示和发展我的情感，并不像你们想像的那样，标题是用音乐来描绘现实生活中的某些事件。后者毕竟是与音乐精神格格不入的。然而，如果不想让音乐任性地泛滥开来，就需要某些界限来框定形式，而标题就是起界限作用的河岸。即使对于听众，这种分析性的标题也只应和导游一样。凡是对它感兴趣的人应该利用它；凡是真正懂得怎样去听音乐的人则可能根本不需要它。

汉斯·里希特的笑话之所以有依据，是施特劳斯写《家庭交响曲》时，规定管弦乐团编制要有近一百一十名演奏者，其中包括五支竖笛，四支（非必备的）萨克管和六十二把弦乐器。不过，和马勒一样，施特劳斯常常利用如此庞大的阵容，似乎它是一个八重奏（octet)。与马勒作比较还可看出《家庭交响曲》在其温柔、自然质朴和无拘无束的欢乐方面，是施特劳斯风格的马勒《第四号交响曲》(《家庭交响曲》在维也纳的首演，恰巧是马勒指挥的)。这首交响曲的结构也是准马勒式的，

虽说古典交响曲的四个乐章可以分辨出来，但是这首作品也是分为两个部分的。第一部分包括引子、诙谐曲和柔板；第二部分是赋格性质的终乐章和尾声。然而最重要的是音诗一个乐章贯穿始终的形式。许多敏感的评论家（显然也包括汉斯·里希特）对于题材的亲密与表现题材所使用的乐团阵容庞大已经不成比例感到困惑不安。这个批评意见多少有点实质内容，但不再适用于几乎所有后期浪漫派音乐。施特劳斯采用大型交响乐团是他本能的表现方式，毫无疑问，这首作品的题材可以扩展为一部歌剧。但是织体的轻松和几个经过句如歌的性质是恰如其分的。
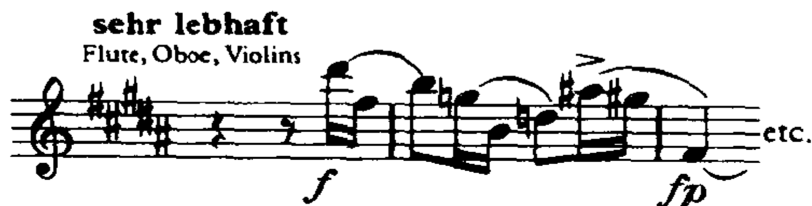
从指法灵巧的开头以及它的一系列短动机来看，施特劳斯显然恢复了《唐吉诃德》的怪异风格。表现英雄生涯的洪亮的长段落体裁不见了。这里要描写的是唐·里卡多，他准备继续在夏洛滕堡住所的历险。施特劳斯描绘他本人各种不同的情绪，每种情绪用特定的乐器来表现：悠闲（大提琴），梦幻（双簧管），郁闷（竖笛），热烈（弦乐）和快乐（小号）。其中最有特色的是由大提琴演奏的第一种悠闲情绪：

谱例 26
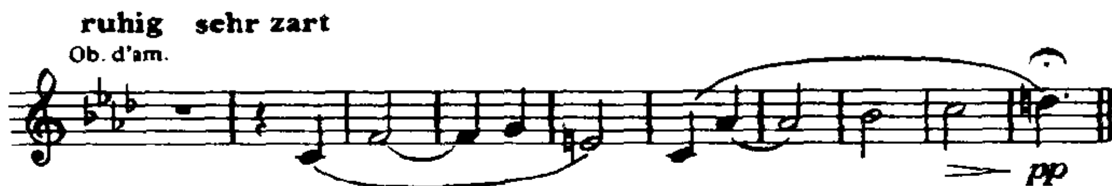


接下来是阿娜的动机：温柔、暴躁和易怒。她的第一个主题，用长笛、双簧管和小提琴演奏的前三个音符，是她丈夫的主题（谱例 27）的直接转位。丈夫和妻子的主题群在对位中结合又交替，这个对位在专业技巧上可以和《唐吉诃德》中的补足经过段相比。

谱例 27



接着是表现孩子的音乐，完成了对这个家庭的描绘。他是用抒情双簧管（oboe d'amore）这种不常用的媒体伴之以第二小提琴的和弦颤音来描述的。他的主题实际上是这首作品的主要主题：

谱例 28



木管乐和弱音小号奏出的颤音表现了孩子的发声力（总谱中 fig. 18），我们接着听到的是有名的乐段，两支弱音小号表现婶婶们的话："多像他父亲！"而弱音长号表现叔叔们的话："多像他妈妈！"

从诙谐曲一开始，孩子的主题变成节奏欢快的民歌式旋律。总谱的优美和这个段落乐器的轻柔演奏，令人心旷神怡。再没有比这个高潮更能表现施特劳斯令人钦佩的匠心了。在高潮到来的时候，孩子的主题的诙谐曲段落（双簧管、竖笛和巴松管）与最初的形式（抒情双簧管、英国管、法国号、小提琴和中提琴）结合在一起。一个旋律广泛的、新的温柔的主题，与父母主题的变体交融在一起，成为三重奏的段落，著名的洗澡场面开始了，这是四十年后歌剧《随想曲》一个主题的先驱。它只是先前听到过的管乐和铜管乐的颤音的返回，与《唐吉诃德》中的羊群创意如出一辙。在这一段音乐退去时，施特劳斯根据门德尔松的《无言歌》（Lieder

ohne Worte）中的《船夫颂歌》谱写的摇篮曲，像《玫瑰骑士》第一幕中马沙林的独白段那样配器，下午七点钟声敲响时，他让长笛、双簧管、竖笛和低音竖笛奏出宁静优美的幻想曲，这是丈夫第二（梦幻）动机的冥想曲。简短插入妻子的第一主题（谱例27）后，柔板段落开始了。

这个慢乐章部分的前一部分由丈夫的主题组成，也不时插入妻子的主题。这是这首作品的发展部，据说一开始表现施特劳斯在他的书房里。弦乐奏出他的第二个动机庄严而华美的变体，使他受到激励。低音声部音符时值增长奏出妻子主题（谱例27）的返回，这是爱情场面开始的信号，并逐渐形成了狂热的情爱高潮，音乐的描写绘声绘色，使《玫瑰骑士》第一幕前奏曲中性行为的描写相形见绌。继夫妇性爱之后是尾声，用音乐表现了这对夫妇梦中的幻境，这段音乐具有印象派的梦幻和想像的和谐性（其中描绘了父母梦见如何给孩子洗澡）。

上午七时的钟声敲响，代表着终乐章的开始，“二重赋格，唇枪舌战——和解——快乐的结局”。这一家醒来时吵吵嚷嚷。孩子主题的诙谐曲段落成了赋格的第一主题，第二个主题是妻子动机的概括。丈夫的主题的

引入和赋格（唇枪舌战）的展开，是配器精美的经过段，更是处理主题的非凡手法。紧接着是（小提琴奏出的）孩子的主题，这个主题主宰并引导乐曲进入一个由长笛、抒情双簧管、英国管、竖笛、低音竖笛、巴松管和法国号奏出的美妙的民歌般的插段。在这个插段后面，交响曲热情洋溢地进入技巧极高的尾声，尾声中出现了所有主要主题，特别是孩子主题的快活的变体。法国号升至高音 A，谱例 26 头几个音符三次强的重复，由丈夫的主题来结束全曲。

施特劳斯本人曾说过，必须极认真极准确地演奏《家庭交响曲》。人们将这首作品束之高阁的一个原因是它的难度大（当然演奏这首作品费用也昂贵）。另一个原因是人们的古怪观念，即不该严肃对待表现家庭生活的交响曲。“还有什么比婚姻生活更严肃的呢？”施特劳斯问道，“结婚是生活中最严肃的事情，孩子的出世加强了这种神圣结合带来的幸福。生活自然不乏可笑的一面，我把可笑的一面写进这首作品，是要使生活更生动活泼。但是我要求严肃看待这首交响曲……”多年来，公众（或评论界）所持看法不变，使得施特劳斯的《家庭歌剧，间奏曲》置于保留剧目的最底层。它的喜剧色彩被过分渲染了，但最终由于格兰德彭（Glyndebourne）

的努力，它得以在不损害喜剧色彩的情况下，表现出严肃的本质及音乐力量。

说《家庭交响曲》表明施特劳斯的创作开始走下坡的意见再也站不住脚了。《家庭交响曲》是施特劳斯所有作品中写得最好的作品之一，甚至比《英雄的生涯》更胜一筹。相较之下，《英雄的生涯》是插曲性的，与《唐吉诃德》相差不远。主要动机的高度集中及其错综复杂的变化确保了音乐的组织和谐。总谱写得极好，即使是雄伟的经过段也毫不喧闹，对位技巧极高。主题的创意一贯清新且富有灵感。若说其结构似曾相识，那是因为它打上了创作者的烙印。从《家庭交响曲》主题似行云流水般涌出，我们已窥见《莎乐美》（Salome）中美妙的富有想像力的私奔曲段。同先前的任何一首作品相比，我们更能看出施特劳斯是位歌剧大师。《家庭交响曲》只不过是朝着《莎乐美》、《艾蕾克特拉》和《玫瑰骑士》生动的性格描写迈出的一小步。《家庭交响曲》中的自我描绘比《英雄的生涯》更为准确，成为巴拉克（Barak）、莫雷瑟斯（Morosus）和斯托奇（Storch）等歌剧中的自我描绘的先驱。“切瓦利（Hermann Chevalley，汉堡音乐评论家）建议我不要总是为自己谱曲。”1905年施特劳斯写道：“你知道哪位作曲家除了为自己谱曲

外还谱写别的吗？这些美学家真是可笑的人！”《家庭交响曲》是对音乐家施特劳斯作评估时不可回避的中心作品，只要批评家不浅尝即止，仅对显而易见的技巧作些肤浅评估。

《阿尔卑斯山交响曲》Op.64

在施特劳斯伟大的音诗系列作品中，这是最后一首，也是规模最大、演奏时间最长的一首，它在作曲家的脑海里酝酿多年了。在孩提时，他就爱恋山脉，爱恋大自然的景色和声音，长大成人后，他计划写描绘大自然的交响三部曲。《阿尔卑斯山交响曲》（Eine Alpensinfonie）是三部曲之一。如前所述，在1900年，他曾为歌剧《艺术家的悲剧》（Die Künstlertragödie）起草了部分乐曲，这部歌剧以日出开始。这个主题后来吸收到《阿尔卑斯山交响曲》中，但是直到1911年，他才开始写草谱。完成了《玫瑰骑士》并安排其演出获得成功后，施特劳斯躁动不安，想创作更多的歌剧作品。霍夫曼斯塔（Hofmannsthal）引发了他创作《没有影子的女人》的念头，施特劳斯急于动笔创作这首作品。他在给剧作家的信中写道："在此期间，写一首交响曲的计划使我烦恼，它比从树上摇金龟子更令我乏味。"不久，

他转而写歌剧《阿丽亚德在拿克索斯岛》和芭蕾舞《约瑟夫的故事》（Josephslegende）。1913年，他创作了两首与《阿尔卑斯山交响曲》有密切关系的作品，两者都充分运用了管弦乐的巨大表现力和熟练的对位技巧。第一首是《节日序曲》（Festliches Präludium），是为维也纳音乐会开幕谱写的应景作品；第二首是为吕克特的名诗配曲的《德意志经文歌》（Deutsche Motette），是由四个独唱演员和十六部混声合唱的无伴奏（a cappella）作品。《经文歌》是施特劳斯的一首重要作品，然而，在德·马尔评述施特劳斯作品的三卷巨著中，对《经文歌》仅仅一笔带过。1914～1915年，施特劳斯开始为《没有影子的女人》谱曲，并于1915年2月8日完成了《阿尔卑斯山交响曲》，从1914年11月1日起，他用了一百天的时间为这首交响曲谱曲。曾有人不断宣传，施特劳斯自《玫瑰骑士》后“仅凭记忆作曲”，这种看法现在变得可笑至极，我们只能推断，那些信口雌黄的人不了解，甚至也不想了解施特劳斯以后创作的作品。

施特劳斯原打算将《阿尔卑斯山交响曲》献给德勒斯登皇家歌剧院的舒赫，因为在这个歌剧院首次演出过他的四部歌剧。然而舒赫在1914年5月去世了，所以

他在总谱写了"仅以感激之情献给泽巴赫（Nicolaus Seebach）伯爵和德累斯顿皇家管弦乐团"（自 1894 年起，泽巴赫一直担任德累斯顿皇家歌剧院总监）。1915 年 10 月 28 日，正是这个管弦乐团在施特劳斯的指挥下，在柏林首演了这首作品。

管弦乐团编制庞大，由一百五十名演奏员组成，包括后台铜管部分十二支法国号、二支小号和二支长号（在听到远处狩猎声的升天段落参加演奏），也包括表现暴风雨和其他特殊效果的打击乐器（风声器、雷鸣机、鼓、钟琴、钹、三角铁、牛铃、锣和各种鼓）。乐团中还增加一支海克尔双簧管，一支降 E 竖笛和四支中音土巴号，以准确地表现音色。此外，基本管弦乐团由四件木管乐和四件铜管乐、二架竖琴和一架管风琴组成，还有整套弦乐器。动用这么庞大的管弦乐团并非如批评者所说的那样，是施特劳斯狂妄自大的表现。我希望读者现在能够看清，这种批评是不切实际的。施特劳斯是他那个时代的人，他像埃尔加、马勒、勋伯格、斯特拉文斯基和拉威尔一样，把充分利用瓦格纳后庞大的交响乐团看成理所当然的事。在柏林和德累斯顿，他每天都可以指挥规模这样庞大的管弦乐团。

"我一度曾想像母牛挤奶那样作曲"，施特劳斯在论

及《阿尔卑斯山交响曲》时这么说。在一次排练后，他说：“现在我最终学会了配器。”1915年11月15日，他写信给霍夫曼斯塔说：“你得听听《阿尔卑斯山交响曲》……这的确是首好作品！”第二次世界大战后，他于1947年回到伦敦，他最想指挥的曲目就是《阿尔卑斯山交响曲》，然而他遇到了种种困难，最终不得不以《家庭交响曲》取而代之。由此可以推断，他对《阿尔卑斯山》这首备受诋毁的作品何等偏爱。他和其他作曲家一样，对于未能如愿以偿受到听众赞赏的作品，总怀有特殊的情感。

“母牛挤奶”这一比喻产生了反作用。牛挤出牛奶是完全不加选择的，一挤奶就往外流。《阿尔卑斯山交响曲》不就是错在这一点上了吗？施特劳斯这样比喻，等于将辫子送到评论家手中，他们认为这首作品演奏起来悠闲（听起来轻松），如诗如画，但缺乏伦理内涵，缺乏艺术魅力。这样的批评家是要求施特劳斯变成另一个作曲家（霍夫曼斯塔总是嘲笑他忽视智力标准）。人们去听施特劳斯的音乐时，不会寻找布鲁克纳对神的激情、贝多芬的才智和马勒人道主义的疑虑。他的音乐有深度，任何一个听过《唐吉诃德》的人都会发现这一点，但是他首先是一个用音乐愉悦人的人，一个观察

家，而不是一个伦理哲学家。他的歌剧中不乏悲惨和危险的事件，但是没有一部是悲剧。大概是牛喜欢挤奶吧，人们可以从《阿尔卑斯山交响曲》的每个小节中感觉到施特劳斯喜欢谱写这首赞颂大自然的作品，其中描述了他从加米施家中望到的祖格斯皮茨和韦特斯堡的景色。敏感的听众若不惧怕精神世界的登山活动，也能够欣赏这首作品，尽管他们认为作为一首乐曲，《阿尔卑斯山交响曲》不像《唐吉诃德》那样自始至终都是灵感的产物。交响曲的主题并非全部是施特劳斯的最佳之作（指再现部而非呈示部），但是它们令人过耳难忘，而且在表现施特劳斯赋予它们的奇异色彩方面给人深刻印象。一个悟性高的听众会发现音乐崇拜自然的严肃性，音乐对大自然力量的领悟，这就使交响曲远远超出旅途见闻的水准；对《阿尔卑斯山交响曲》深恶痛绝的人往往把它贬低为旅途见闻，对山的神秘诱惑力崇拜万分的听众则应该去听戴流士的《高山之歌》《Song of the High Hills》。归根结底，重要的是听众去听《阿尔卑斯山交响曲》是否得到了一次可贵的音乐经验，对这一点是没有任何理由怀疑的。一个人去听斯特拉文斯基的《帕赛芬尼》（Perséphone），或施特劳斯的《贵人迷》（Le bourgeois gentilhomme）是一种心态，去听《阿尔卑斯山交响

曲》是另一种心态。

这首作品分成二十二个连续的段落，总谱中有文字标记如下：

> 夜；日出；攀登；进入森林；溪边漫步；瀑布旁；幻影；在鲜花盛开的草地上；在牧场上；穿过灌木丛和荆棘丛时迷了路；在冰川上；危险时刻；在高山之巅；幻景；雾蒙蒙；天渐渐昏暗；哀歌；暴风雨前的平静；雷雨突降；下山；太阳下山；回声；夜。

施特劳斯在乐谱上写了这些文字，因此几乎没有必要对音乐进行详尽的描述了，但是必须指出这首交响曲的特点。《阿尔卑斯山》冠以“交响曲”的名称是否有道理呢？不如《家庭交响曲》有道理，但听众除了快速的快板外，将听到诙谐曲和行板。如果说施特劳斯在结构上滥用了交响曲这个词，那么不可否认这首作品给人留下交响曲的“感觉”。这首作品显然是驾轻就熟之作，二十二个段落很快就变得界限模糊了，壮丽的景色和优美的音乐已使听众沉醉。

至于总谱的华美和壮丽，即使按照施特劳斯自己的

标准，也是无与伦比的。但更令人难忘的，是许多最激励人心的经过段简洁异常，弦乐器广泛的加花变奏取得了微妙和丰富的效果，一些最亲切的插段线条明晰。一些评论家对于《阿尔卑斯山交响曲》这首巨著竟然与《阿丽亚德在拿克索斯岛》只有三十七件乐器的总谱并排放在施特劳斯的书桌上感到吃惊。但是，他们可曾仔细地聆听过《进入森林》？它的总谱具有《阿丽亚德》的风格（美妙的创意使人忆起马沙林的独白）。值得注意的还有曲子的开头，描写了夜幕笼罩下山峦的宏伟景象。弦乐齐奏出降 B 调。下行音阶使每个音都保持延续，直到听众同时听到每个音级。长号和土巴号用和弦奏出山的主题（也是这首作品的主要主导动机）：

谱例 29

4 Trombones and Tuba

pp marcato

p

dim.

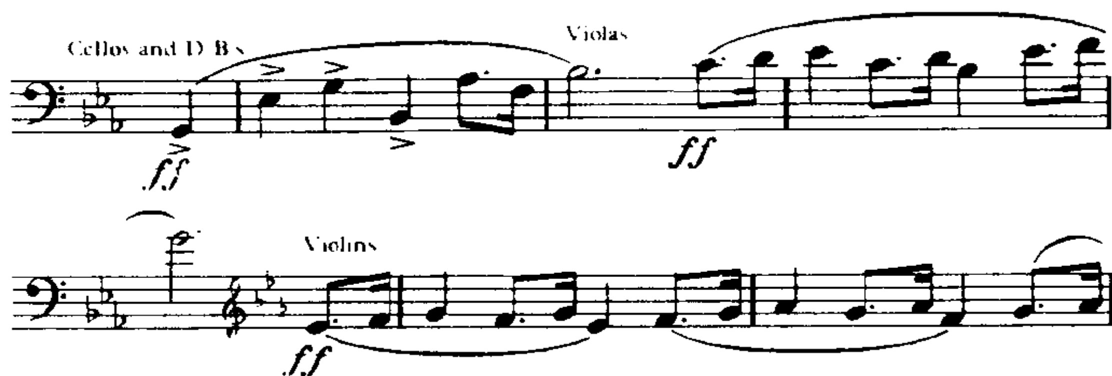
pp

它由降 b 小调变为 d 小调，成为表现施特劳斯式的
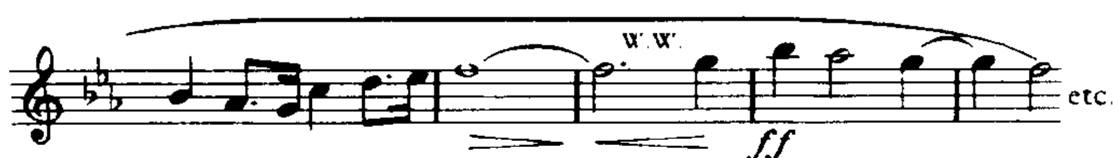
多调性的一个例子，因为新的调子与弦乐奏出的降 b 小调音阶的延音相对。在这个阴郁的引子之后，木管乐奏出的长主音持续音使织体变得富有活力，此处，施特劳斯很担心他对演奏者控制换气的要求过高，所以建议利用一个装置，这个装置（现已作废）称为“塞谬尔输氧器”❶（Samuel's Aerophor），用脚踏泵通过一根管子向吹奏员提供氧气。

太阳升起，下行音阶变得庄严壮丽，交响曲全面展开了，接着是由法国号奏出的一个新主题。低音弦乐开始奏出一个意味深长的进行曲主题，象征着攀登开始了（谱例 30）：

谱例 30
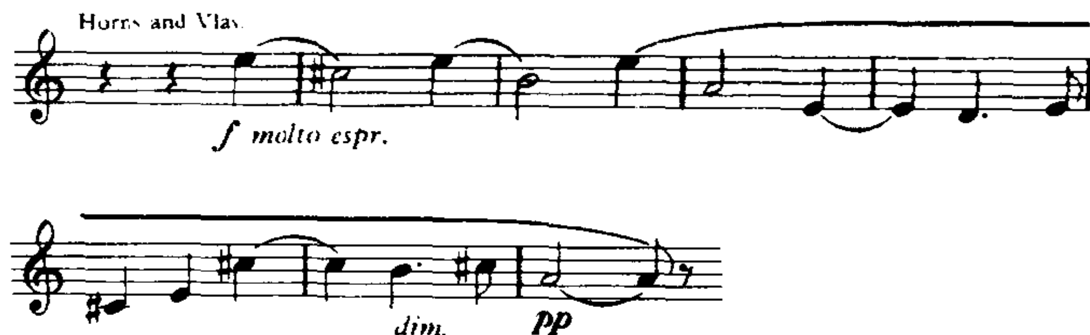


❶ 施特劳斯在手稿中误将输氧器（Aerophor）拼为 Aerophon。



法国号、小号和长号欣喜若狂地吹奏，表示攀登者对山脉威严的崇敬。在进入林木茂密的地带之前，他们听到了远处狩猎的声音。在法国号和长号吹奏出的一个新旋律的伴奏下，弦乐奏出森林的喃喃低语。在阿丽亚德式的发展部，由木管乐装饰，用弦乐表现谱例 30。在几个小节中，施特劳斯将弦乐四重奏和交响曲中最有特色的对位式创意的弦乐和弦互换。在随后的三个段落中，继续保持了田园气氛。施特劳斯沉迷于使交响曲的每个声部奏出音的跌落来描写瀑布，就双簧管主题的巧妙优美而言，堪与柴科夫斯基的《曼弗雷德》媲美，他通过这一主题，引出了住在瀑布水雾形成的彩虹中的阿尔卑斯神。施特劳斯由这一段落渐渐转入描写鲜花盛开的草地郁郁葱葱的景色，他让法国号和中提琴奏出一个简洁的富有表现力的新旋律（接连的下行三度、四度和五度）。
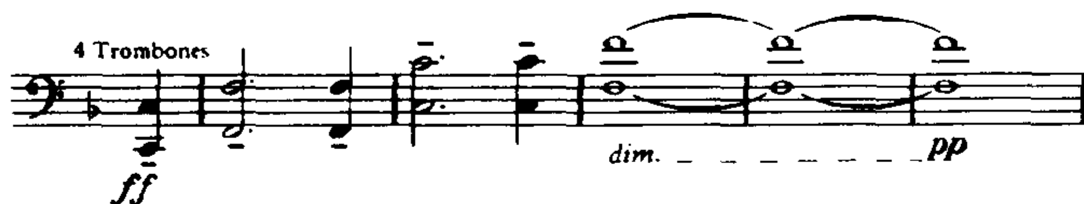
谱例 31



大提琴奏出的谱例 30 构成背景音乐，木管乐器、竖琴和拨奏中提琴在它的上面暗示了如画的风景。这个田园乐章以《牧场》结束。在阿尔卑斯山的夏季，牛群在牧场上吃青草。施特劳斯采用马勒式的牛铃、鸟鸣和真假声歌唱的混合，创造了一派田园气氛。

木管乐器以尖锐的声音发出危险的警告，法国号使人恢复信心，但实际上无法消除危险，攀登者遇到复杂地形迷了路，就像施特劳斯童年时在阿尔卑斯山经历的那样，这个过程用强烈的半音阶来表示。到达冰河，整个管弦乐团狂喜地奏出主要的主导动机（谱例 29），但是在登上顶峰前，奏出不圆滑的音和颤抖的半音拨奏表示危险来临。在小提琴颤音的伴奏下，独奏大提琴重新奏出谱例 30，小号和竖笛奏出灿烂的片断为征服顶峰做准备，长号声宣告开始登顶：

谱例 32



万籁俱寂，隐隐约约传来双簧管的回声，然后，施特劳斯推出了一个人们期盼已久的华丽的复音音乐高潮，它由几个主要的旋律（谱例 32、29、31 和日出动机）组成。（人们不禁要引用雨果·科尔〔Hugo Cole〕的名言：在历尽艰辛后，攀登者得到的回报仅仅是布鲁赫《g 小调小提琴协奏曲》的一个普通主题〔谱例 31〕。即使有人反驳说，施特劳斯在这个部分表现出的才华，是使阿尔卑斯山不在体能弱者攀登的小丘之列，他那段话依然值得品味。）

接下来是这首作品最不同凡响的段落——幻景。它是升 F 调的发展部，听众听到的是大量怪诞的颤音，在谱例 31 和 32 的基础上，竖琴琶音跳弓和木管乐半音模进，同时谱例 29 在铜管乐奏出的最初的降 b 小调中返回。在日出主题返回时，管风琴首次进入，在太阳被雾笼罩的时候，制造了不祥和令人压抑的气氛。在奇妙的悲歌中弦乐被弱音化，接着是鼓的疾擂声，双簧管的降 D 断音，竖笛的如泣如诉和雷的轰鸣，预示着暴风雨的

到来。这个段落虽然过分冗长，但施特劳斯再度令人吃惊地表现了艺术的模仿大自然。它与作品的再现部“下山”融为一体。在暴风雨再度肆虐时，人们又听到瀑布、冰川、危险时刻、放牧山坡的乐音。最后一声雷鸣和最后一阵暴雨过后，天放晴了，山峦重新沐浴在阳光之中（铜管乐和管风琴，弦乐高飞上去，惟有施特劳斯才能制造出这种音乐效果）。

这时乐曲进入尾声。铜管乐圣咏表现日落，管风琴声部是突出的。在回声部分，施特劳斯进入降 E，并指示法国号“柔和而心醉神迷地”吹奏。总谱中一些最优美的部分再现辉煌。弦乐的曲谱持续保持温柔和强烈，这在施特劳斯的作品中是绝无仅有的。我们又听到了阴郁的降 b 小调，交响曲以其开头作为尾声，夜幕重新笼罩了山峦。小提琴和铜管乐表现了太阳的余晖四射，到了最后，亮光熄灭了，周围漆黑一片。音诗时代的最后一首墓志铭式的作品就这样演奏完了，实际上，在施特劳斯尚在谱曲的岁月里，这个时代就已经结束了。或许正是这个原因，施特劳斯有意使这首最长的交响曲作品里不出现悲剧、幽默、荒诞或性爱的人。施特劳斯称这首交响曲是“崇尚永恒和壮丽大自然的”，这番话最接近于他发表过的或将要发表的宗教宣言了。这也可能是

他为什么将这首作品与反基督教联系起来的理由。

在音诗时代结束之后

有些人认为，在创作《艾蕾克特拉》之后，施特劳斯不再进一步从事和声的“大胆尝试”了，所以他使阿尔卑斯山的攀登表现出如此安适悦耳的声音。这种人普遍感到失望。施特劳斯清楚地知道，他针对不同的题目需要谱写什么样的音乐。在《艾蕾克特拉》中，他在谱写神经衰弱的歇斯底里方面，不比任何人逊色（虽说对这迷人的曲谱仔细研究一番，看出它并不像有时标榜的那样“标新立异”，但是施特劳斯知道怎样标新立异）。在一本对施特劳斯一生的作品作不太偏颇的评价的书问世之前，人们普遍认为，音诗越写越长的原因，是施特劳斯没有那么多内容要阐述，所以玩弄起夸张编织音符的游戏。我则认为，扩大音诗的长度和规模有更合理的原因。原因之一是，在 1895 年后，施特劳斯本能地开始考虑写歌剧那种规模的作品。另一个原因是，施特劳斯和马勒两人之间相互影响，其程度之深人们还没有看

清，而他们自己也可能不会承认。

施特劳斯对马勒的影响曾引起评论界的注意，而马勒对施特劳斯的影响则鲜有人提及。他们是那个时代杰出的指挥家兼作曲家，十九世纪末期相继从汉堡、维也纳、魏玛、慕尼黑和伯林等音乐重镇出发，主宰着德国、奥地利和荷兰的乐坛。大约从 1895 年起，他们相互定期指挥演奏对方的作品。施特劳斯在柏林安排马勒到那里指挥他的《第二号交响曲》。马勒在维也纳指挥施特劳斯的歌剧和刚写成的音诗。尽管施特劳斯晚年在表面上否定马勒的作品，但是无疑他曾欣赏过这些作品，从中受益匪浅。他看到马勒可以应付多大规模的标题交响曲，所以，从《唐吉诃德》起，承袭了十九世纪八十年代和九十年代初李斯特更简洁的风格的马勒式交响乐的思维模式指导着施特劳斯的音诗，这绝非偶然。施特劳斯最后一首李斯特风格的音诗是《查拉图斯特拉如是说》。

1911 年 5 月，施特劳斯在谱写《阿尔卑斯山交响曲》草稿时，传来了马勒去世的噩耗。他对霍夫曼斯塔说，马勒之死使他深受震动。作品中洋溢着奇怪的近乎神的气氛，比令人惊叹的形象描绘更长久地留在人的脑海中，我们有充分的理由将这种神的气氛视为施特劳斯

对他伟大的音乐同行的赞颂。马勒若在世，一定会对每个小节中表现出的娴熟交响曲技巧倾慕不已，这种娴熟的表现手法得来不易。所以，我们有什么权利臆断，仅仅因为施特劳斯把创作中的痛苦轻描淡写，就说他没有经历过这些痛苦呢？

如果说施特劳斯的《阿尔卑斯山交响曲》是向马勒告别，那么这首交响曲也是他与音诗告别，虽然不是与交响曲告别。施特劳斯在《间奏曲》第二幕第三及第四场之间的交响间奏中，用小型音诗描绘斯托奇（即他自己）的指挥生涯，他不直接引用，而是设法巧妙地表现著名音诗系列的特点。这一点不提及是说不过去的。这不仅仅是自我模仿。在他的晚年，即 1940 年，他写了一首最接近年轻时风格的音诗。当时他接受委托，为庆祝日本王朝建立二千六百周年（有误）谱曲（曾请几位作曲家谱曲，其中有布里顿〔Benjamin Britten〕，他写的《安魂交响曲》〔Sinfonia de Requiem〕未被接受，原因是乐曲以基督教义为基础谱写而成）。在意大利蒂罗尔逗留期间，施特劳斯写了《日本节日》（Japanische Festmusik）。这首乐曲演奏时间约二十分钟，只有一个乐章，分成五个段落，每个段落都加了标题，不过没有印在总谱上。他加的标题是“海景”、“樱花节”、“火山喷

发”、“武士进攻”和“天皇赞歌”。除了大量运用有音高的寺院钟鸣外，施特劳斯抵制诱惑，没有采用地方色彩的音乐，即使是施特劳斯最热烈的崇拜者，也无法说这首作品有多么重大的意义。管风琴和长号无非只表现了五次火山爆发，武士的进攻是赋格。1940年12月7日在东京首演，几年后施特劳斯为这首作品录制了唱片。

1942年，施特劳斯打算为维也纳交响乐团成立一百周年谱写一首音诗，这是音乐界翘首期盼的一件事，但没有问世。在斯麦塔那《莫尔岛河》（The Moldau）的激励下，施特劳斯曾打算写一首关于多瑙河的作品，从源头写起，一直写到它流经维也纳。他满满地写了四本草稿及配器的笔记，这首作品如果写成，将演奏近三十分钟，但他自己不满意所写的乐谱。他计划按照《阿尔卑斯山交响曲》的风格，用风景继续咏写多瑙河，引子用C大调描写多瑙厄申根堡，然后是发源地，城市景色，峡谷和湍流，森林地带，麦田和因戈施塔特（阿娜的出生地，他打算把《家庭交响曲》中阿娜的一个主题

写进去)[1]，还有雷根斯堡、帕绍、尼伯龙根人，在瓦沃的葡萄酒节（D大调诙谐曲）和维也纳，全曲都有伴唱，合唱团唱维因赫贝尔（Josef Weinheber，1892～1945）作词的曲子，第一句是“这般美丽的城市，我应如何歌颂你?”

1942年2月18日，施特劳斯写信给和他一起赢得许多胜利的管弦乐团：

> 我亲爱的爱乐管弦乐团！……值此欢乐的节日之际，我想为我亲爱的朋友和艺术界同仁献上一份音乐礼物。令人遗憾的是，我虽竭尽全力，仍无法按时献出这份礼物。自古以来，大师们也无法将情感即刻转变成音乐旋律。因此，我请你们耐心等待，等我拿出值得奉献给你们的礼物，这样的礼物将留在你们的记忆中，成为我对你们倾诉爱与敬慕之情的生动表达……我想用简短的一句话来概括我今天的赞美之词：“惟有指挥过维也纳爱乐管弦乐

---

[1] 1924～1925年，他儿子大病痊愈后，他用孩子的主题作为（左手演奏的）钢琴和管弦乐曲《家庭交响曲续集》（Parergon zur Symphonia Domestica）的基础。

团的人，才知道他们是如何了不起的人！”不过，这将是我们之间的秘密！你们最了解我，了解这里的我，了解乐谱架上的我！

他转而谱写第二首法国号协奏曲。七年后（1949年6月11日），管弦乐团发来祝贺他八十七岁华诞的贺电，他给了他们一页《多瑙河》曲谱草稿，在上面忧郁地写道：“多瑙河枯竭源泉中的几滴水。”

1924年，维也纳歌剧院抵制过施特劳斯，就像1907年抵制过马勒一样。但是在第二次世界大战后期，维也纳却成了施特劳斯的“避难所”。1943年10月2日，慕尼黑国家歌剧院在一次空袭中被毁时，他仍待在加米施的家中。他对慕尼黑讲过苛刻的话，然而慕尼黑是他的出生地，这个城市爱他，在他的晚年崇拜他的作品。他也深知这座歌剧院在德国音乐史中的重要意义，他写道：

将《特里斯坦》和《名歌手》的首演奉献给慕尼黑……先父在那里的管弦乐团中任首席法国号手

> 长达四十九年之久[1]，在我的生命将结束时，我感受到要在那里实现创作十部施特劳斯作品的强烈欲望，这是我一生中经历过最悲惨的事情，我无法得到慰藉，我的晚年无望实现这个梦想……

1939年，施特劳斯写了《慕尼黑》，是为慕尼黑记录片配乐的一首短小的圆舞曲。1944～1945年，他重写这首曲子，将副标题“应景圆舞曲”改为“庆典圆舞曲”。这是一首小型的音诗。在法国号的伴奏下，钢琴奏出动机，施特劳斯在第二次修订时，写下了“慕尼黑！慕尼黑！慕尼黑！”。第二首圆舞曲的旋律直接引自《火荒》中昆拉德的咏叹调。施特劳斯在歌剧《火荒》中讽刺了慕尼黑市的庸俗习性。1944年，在重申了这一点后，他增加了用小调演奏的一个表达极度痛苦的新段落，他写的标题是“纪念”。在引用欢快的歌剧《火荒》中其他片断时，施特劳斯增添了风暴和悲剧的色彩，然后，他让忧郁的间奏渐渐平静下来，作品在轻快的圆舞曲中进入欢乐的尾声。在1951年3月31日，即施特劳斯去世一年半后，这首作品才得以演出。
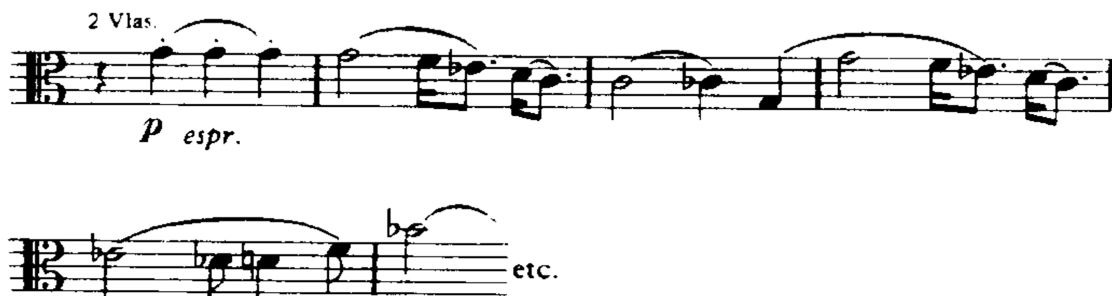
---

[1] 实际上是四十二年。

在重写《慕尼黑》之前，施特劳斯曾草谱二十四小节音乐，并题名为“哀悼慕尼黑”。但在 1945 年 3 月 13 日之前，他没有再动笔，那个时候柏林、维也纳、魏玛和德累斯顿的歌剧院与德国的大多数城市，连同这些城市中的建筑瑰宝一起被毁。施特劳斯目睹养育他的文化化为乌有，感到心灰意冷。他拿起“哀悼慕尼黑”的草稿，在一个月内写出了我们不妨称为他的最后一首音诗的《变形》。这是一首二十三个独奏弦乐组成的 c 小调练习曲。虽然没有明显阐明这首练习曲的标题，但是哀悼被毁灭了的文化的主题渗透在每个小节中。标题中没有提及变奏曲之类的音乐表现手法，因为各个主题在交响中而不是在“变奏”中不断地展开着。在战争期间，施特劳斯阅读了歌德作品全集，以求得慰藉；从歌德的作品中，他得到了启迪。“变形”是暮年的歌德用来形容长年酝酿修改作品时思维活动的一个词。在《变形》的草稿中，施特劳斯引了歌德的几句话，其中一句话是：“对于世界上发生的事情，谁也无法完全正确地理解，时至今日，也没有人高高兴兴地想去理解所发生的一切……人们总想着：‘到现在为止，一切都不坏，结果也会很好。’”

《变形》的总谱编制为十把小提琴、五把中提琴、

五把大提琴和三把低音提琴，堪称施特劳斯最著名的作品之一。这是对批评他作品没有深度的人的有力答复。这首曲子在谱写弦乐方面是典范，就其音色的融合、声音的响亮和优美、结构的自然流畅和天衣无缝而言，堪称无与伦比。开头的和弦动机是肃静的、悲惨的，调性含糊；其后，在 c 小调中听到了主题，使人想起贝多芬《英雄交响曲》中“葬礼进行曲”的主旋律。施特劳斯不是有意引用这个旋律的，尽管它在此处恰如其分。施特劳斯说这个旋律“油然而生”，写出来后，他才理解其后果。接下来是由两把中提琴演奏的这首作品的前导主题，即原来“哀悼慕尼黑”草稿的变体：

谱例 33



下边的曲谱似乎都出自这个主题及《英雄交响曲》的旋律，并有较短的动机或与之结合或相互结合，织体十分丰满。作品的结构是两个柔板部分，包含一个速度

加快音型复杂的幻想曲式长乐章。由独奏小提琴和独奏大提琴演奏的一个充满激情的乐句是几个复协奏曲插段之一，与激越的全奏交替出现。其中一个插段使人想到《特里斯坦》的一个乐句。与这部歌剧相似的其他插段似乎对总谱也有影响，没有直接引用这部歌剧，但无疑是创作灵感的源泉。前导主题具有勃拉姆斯甚至具有埃尔加的风格。一首庄严的哀悼颂歌，伴随着变化无穷和热烈展开的前导主题（谱例 33），使乐曲达到了高潮。最后一阵强音过后，乐曲深深陷入绝望之中；曲终时，大提琴和低音提琴齐鸣，奏出贝多芬的“纪念”主题。

如果说有什么能够证明这位作曲家并不因年老而丧失娴熟的技巧的话，那么，《变形》是最好的例子。其创意是出类拔萃的，配器法是美妙绝伦的，谱曲的技巧是大师手笔，在他身上明显看得到青春的激情。总谱洋溢着歌剧《随想曲》（1942 年）宁静的抒情性，也有相似的柔软甜美的融合。明晰的线条，和谐的饱满，使人想起勋伯格《升华之夜》中瓦格纳式的圆润，但是，《变形》的织体具有二十世纪的特点。1946 年 1 月 25 日，苏黎世音乐学院在扎赫尔（Paul Sacher）的指挥下，在苏黎世首演，深深感动了听众。当时，施特劳斯正流亡该地。最后排练曾请施特劳斯指挥，舒赫

指出："他通过增加力度和速度，出色地揭示了发展部的主线。" 1946 ~ 1949 年间是施特劳斯暮年的"小阳春"，他创作了三首管弦乐作品，以及光彩夺目的《四首最后的歌》。但是，《变形》是无与伦比的，对于一个因民族的蠢行而遭毁灭的国家来说，它是一首令人难以忘怀的挽歌。

施特劳斯委托一个演奏水准极高的室内管弦乐团首演《变形》，这符合他的性格。业余演奏人员过去和将来都绝不可能把握他的音乐。从孩提时起，聆听欧洲大歌剧院最杰出的歌唱家和欧洲大型管弦乐团的器乐演奏家演出是他的一大享受。他是在专业水准极高的环境中长大成人的，他是在牢记高标准的情况下创作音乐的。要达到最好的音响效果，需要请最好的演奏家演奏。令人欣慰的是，全世界的标准都提高了，使人们能够更经常地听到忠实于他创作意图的演奏，除了他自己诠释录制的高品质唱片外，子孙后代还能听到富特文格勒（Furtwängler）、伯姆（Böhm）、塞尔（Szell）和卡拉扬等权威人士指挥的音诗。

通过音诗及一系列歌剧，我们全面了解施特劳斯的为人与艺术创作。他的美德和缺点一目了然。他是个伟人和伟大作曲家，论及缺点，也是瑕不掩瑜。他硕果累

累，作品水准参差不齐在所难免。他有丰富的创作力，一些作品水准不够高，需要有优秀乐团的演奏来弥补。他欣赏管弦乐团的庞大阵容，有时他交出来的乐谱长于音乐作品的实际需要。如果说他对作品超长引以为荣，那是因为他以后认为有必要的时候，可以把多余的部分删掉。这不仅包括他的晚期作品，即暮年“小阳春”的作品，而且包括我描述过的音诗中的经过段，这些经过段原应有室内乐的细腻和透明性，但他用了夸张手法。最严厉的批评家不喜欢他的音乐，因为他的音乐缺少有人可能牵强地称为“政治的”内容，也缺少伤人感情的猜疑，他们从韦伯恩（Webern）、勋伯格以及部分贝尔格（Berg）的作品中找到了这些东西。但是如果把这个缺陷（如果是个缺陷的话）归咎于伦理观念薄弱，那我们就忽略了施特劳斯的基本优点了。我已援引了他年轻时写的一封极其重要的信件，他在信中提到他有“责任”驱散邪恶的思想。这不就在一定程度上说明了《随想曲》、《双簧管协奏曲》和《四首最后的歌》为什么得以在受战争蹂躏、分崩离析的世界问世吗？无论如何，人们利用施特劳斯“随和的”天性，作为他“未能”从《艾蕾克特拉》的粗糙和声前进一步，只是恪守“更悠闲”的调性语汇大做文章，实在是太过分了，“未能”

这个词确实太离谱了。

勋伯格勇敢地放弃调性，踏上一条荆棘之路；施特劳斯则勇敢地坚持己见，沿着他挚爱和创造的音乐语汇之路，在三十年漫长的创作生涯中永不疲惫，苦苦探索。后世之人观察问题可能更客观公允，他们可能不愿对这两位大师的胆识作出评判。现在，人们仍未充分认识到施特劳斯取得的成就，或者因为愚昧而贬低他的成就，是正确评价施特劳斯的时候了。

施特劳斯的录音

施特劳斯录制了他创作的几首音诗，这些录音已复制成 LP，可以陆续买到。这些唱片有：

《唐璜》

柏林国家歌剧院管弦乐团（1929 年）

《死与净化》

柏林国家歌剧院管弦乐团（1926 年）

《提尔的恶作剧》

柏林国家歌剧院管弦乐团（1929 年）

《唐吉诃德》

柏林国家歌剧院管弦乐团，恩里科·马伊纳尔迪（大提琴），卡尔·赖茨（中提琴）（1933 年）

《英雄的生涯》

巴伐利亚国家管弦乐团（1941 年）

《家庭交响曲》

维也纳爱乐管弦乐团（1944 年）

《阿尔卑斯山交响曲》

维也纳爱乐管弦乐团（1944 年）

《唐璜》、《死与净化》、《提尔的恶作剧》、《唐吉诃德》、《英雄的生涯》与其他乐曲收在 DG 唱片公司《施特劳斯指挥演奏的施特劳斯作品》中（编号 2740 160）。

由孟根堡（Willem Mengelberg）指挥纽约爱乐乐团演奏的《英雄的生涯》也是一张具有珍贵历史意义的唱片，这张唱片是 1928 年 12 月录制的，由英国皇家艺术协会再次发行 LP，编号 RCA SMA 7001。